الموسيقى

تمهيد

يعتبر الفن من اكثر مظاهر الثقافة انتشاراوشيوعا فى المجتمعات الانسانية ، اذ لسنا نعرف مجتمعا واحدا يخلو تماما من وجود بعض اشكال وأساليب التعبير الجمالى ، بصرف النظر عن مدى فجاجة او نضج تلك الاشكال والاساليب . ولايعني ذلك بالضرورة وجود جميع اشكال الفن فى كل مجتمع على حدة ، او ان اشكال الفن التي توجد في اي مجتمع من المجتمعات تكشف عن نفس الدرجة من النضج والنمو والتطور . وهذاالشيوع او الانتشار هو الذى جعل بعض العلماء يعتبرون الفن احد « العموميات Universals »الاساسية فى الثقافة الانسانية ككل . بل ان عددا من علماء الانثربولوجيا والثقافة يذهبون الى حدالقول ان الانسان يميل بطبعه الى التعبير عن احساسه بالجمال،وهذا معناه ان التعبير الجمالي هو خاصية اساسية من خصائص الانسان ، وان كانت اساليب واشكال هذا التعبير تختلف من مجتمع لآخر ، لأن الثقافة السائدة فى المجتمع هي التي تحدد تلك الاساليب فى آخر الامر .

ومع أن الفنـــون المختلفة في المجتمعات والثقافات المتقدمة تعتبر من أوجـه النشـــاط المتخصصة التي يمارسها أشخاص متخصصـــون يتفرغون تماما لذلك النشاط الذى يحتاج لكثير من المهـارات الفنيـة التي لا تتوفـر لمعظم افراد المجتمع فان ذلك ليس هو الوضـع تماما في كل انماط المجتمعات ، كما انه لا يصدق على مختلف مراحل التطور الثقافي والحضـاري . فالنحت والتصوير والموسيقى ، بل وحتى الغناء والرقص والتمثيل وكتابة القصص تحتاج في المجتمع المتقدم الى « فنان » متخصص ، وذلك بعكس الحال في المجتمعات المتخلفة ، وبخاصة تلك التي توصف عادة بأنها « بدائية » . وعلى الرغم من كل ما يقال من ان الفن هو أحد « العموميات » الثقافية فليس ثمة ما يدل بشكل قاطع على انه كان موجودا في أولى مراحل التطور البشرى ، او على نوع الفن الذى كان يمارسه الانسان الاول ان كان هناك فن على الاطلاق ، بالمعنى المفهوم من كلمة « فـن » . وعلى اية حال فان هناك من العلماء من يذهبون الى القول بأن القردة العليا لديها وسائلها الخاصـة التي تعبر بها عن احساسها بالجمال . فلقد لاحظ **كوهلر** Kohler مثلا ان الشـمبانزى التي كان يجرى عليها بعض تجاربه كانت تميل الى تزيين جسمها باستخدام الطلاء وقطع القماش الملون ، وهى امور يمكن ان تعتبر بمثابة « الدوافع الفجة » ـ حسب تعبير **بيلز** Beals **وهويجر** Hoijer ، التي ترمـز الى البدايـات الأولى للاحتياجـات البشرية للتعبير الجمالى .

ولعل اولى الشواهد المباشرة على النشاط الجمالى لدى الانسان المبكر هـو اهتمام انسـان النياندر (نياندرتال) بجمع الاحجار والمواد الملونة والاصباغ مثل المغرة واستخدامها في تزيين وطلاء جسمه ، على ما يعتقد بعض العلماء ، ثم المهارة التي تبدو في شظف الاحجار في الفترة السـولترية Solutrean بطريقة تنم عن الذوق والاحسـاس بالجمـال . (راجع في ذلك على العموم ترجمتنا لكتاب وليام هاولز عن : ما وراء التاريخ . مكتبة نهضة مصر ، القاهرة) . والظاهر ان هناك كثيرا من الاشياء التي كان الانسان المبكر يصنعها ويتفنن في صنعها ، دون ان يسـتخدمها بالفعل في حياته اليـومية ، ويعتبر علماء الانثربولوجيا وعلمـاء الثقافة هذه الاشـياء الجميلة غير المفيدة دلائل وشواهد على وجود الدوافع للتعبير الجمالي عند الانسـان منذ فجر تاريخه المعروف . ومهما يكن الامر فالظاهر ان هناك صـلة وثيقة على الاقل في العصر الحجرى القـديم او العصر الباليـوليثي Paleolithic بين التعبيرات الفنية ، والمعتقدات الدينية والممارسات السحرية ، وهي علاقة لا تزال قائمة في كثيرٍ من الثقافات والحضارات والمجتمعات الى حـد ما على الاقـل ، بما في ذلك المجتمعات الاوربية والغربية ، حيث تستخدم الموسـيقى في التراتيم الدينية كما يستعان بالفنون المختلفة في تزيين دور العبـادة في مختلف الاديـان . الا ان التعبيرات الجماليـة في المجتمع الحديث تتخذ في الاغلب طابعا دنيويا بعيدا عن الدين ، او على الأصح لم تعد الفنون ترتبط ارتباطا كاملا بالدين كما هي عليه الحال بالنسبة لبعض فترات التاريخ ، وبعض المجتمعات السـابقة .

واذا كان باستطاعة علماء الانثربولوجيا ان يخمنوا ـ بشكل او بآخر ـ الحقبة التي ظهرت فيها بعض الفنون التشكيلية ، فان تاريـخ بداية الموسيقى بالذات تعتبر مسألة من الصعب تحديدها او حتى تخمينها نظرا لعدم وجود اية شواهد اوادلة مادية في الرواسب والبقايا الاركيولوجية التي نجد فيها عينـات ونماذج وأمثلـة من الفنـون الاخرى . ومع ذلك فان الكثيرين من علماء الثقافة والانثربولوجيا يشـيرون دائما في كتاباتهم الى احدى الصور الشهيرة في أحد الكهوف من الفترة

المجدلينيــة Magdalenian التي تمثـل احـدالسحرة (او ربما احد الكائنات الاعجازية) وهو يؤدى بعض الرقصات ، ويتخذون ذلك دليلا علىوجود الموسيقى فى تلك الفترة . على اعتبار ان الرقص يصاحبه في الاغلب الايقاع الموسيقى بشكل او بآخر . ومهما تكن دلالة هذا الاسم فالملاحظ هو ان كل الشعوب المعاصرة التي توصـف بانهاشعوب بدائية تعرف الموسيقى والرقص ، مما يدفع الكثيرين من الانثربولوجيين الى القول بانهمن المحتمل ، على هذا الاساس،ان تكون الموسيقى قد عرفت على الاقل فى العصور الحجرية القديمةوعند شعوب تلك الحقبة القديمة ان لم تكن قد عرفت منذ بدايةظهور الثقافة الانسانية ذاتها قبلذلك بقرون طويلة .

•••

وربما كانت الموسيقى هى افضل الفنـونق الكشف عن مدى تاثير الاوضاع والمسـتويات والتقاليد الثقافية فى الفن وانتاجه وتذوقه ، علىاعتبار ان هذه التقاليد والاوضـاع الثقافية التي تسود مجتمعا من المجتمعات تتدخل فى تشكيل الذوق العام السـائد ، وتقديره وفهمه وتذوقه للفن . ومن هنا كنا نجد ان القطعة الموسـيقيةالواحدة التي يطرب لها شعب من الشـعوب يرفضها شعبآخر ،ولا يكاد يستسيغها ،بل وقديعتبر سماعها قطعة من العذاب . والمعروف ان الاذن الغـربية لا تتذوق كثيرا من الموسـيقى الشرقية ، وان الغناء العربي مثلا يبدو كنوع من العويل الرتيب ، وان الموسيقى الافريقية تبدو لمن لم يتعود سماعها وتذوقها مجرد قرع للطبـول ولآلات الطرق والقرع والنقر الاخرى ، وانها تخلومن كل معنى ، وتفتقر الى اية درجة من التوافق الموسيقى . ويمكن ان يقال هذا بالنسبة لتذوق الافريقيين او الصينيين مثلا للموسيقى الغربية . وليس من شك فى أن عدم التذوق ، وبالتالي عدمالتقدير ، يرجعان الى اسباب وعوامل ثقافية . والشيء نفسه يصدق على تطور الموسيقى في اىمجتمع واحد بالذات ، ومدى تذوق الناس لتلك الموسيقى فى مختلف فترات التاريخ . فالموسيقىالتي يطرب لها جيل من الاجيـال تبـدو عديمة المعنى وخالية من التوافق الموسيقى ورتيبة الىحد الاملال بالنسبة لجيل آخر . وخير مثال على ذلكَ هو موقف الكثيرين من ابناء الاجيال الناشئةعندنا من الموسيقى العربية وعدم تذوقهم لهـا ، وان كانت الحركة الاخيرة لاحياء التراث الموسيقىالعربي التي تقوم بهـا بعض البلاد العربية الآن وبخاصة مصر بدات تؤثر فى الذوق العام بحيثاصبح الكثيرون من الشباب يقبلون على سماعها بعد ان كانوا يرفضـونها تماما . وهذا معناه انالتكرار الذى يحمل بيْن ثناياه التنوير والتوعية والتبصير له فعله واثرهفي عملية التقبل او التذوقالموسيقىوالفني.ومن ناحية اخرى فانالارتباطات والتركيبات الصوتية التي تكون خالية من المعنىبالنسبة لاحد الاجيـال تصبح مالوفة ومقبولة وعاديـة بالنســبة لجيل آخر تالٍ وهكـذا .والدراسات الموسيقية فى اوروبا حـول تطـور الموسيقى تبين صحة ذلك . ونحن نعرف كيف انموسيقى الجاز كانت تبدو فى فترة من الفترات موســيقى (بربريــة) او همجية للكثيرين منالاوروبيين والامريكيين ، ثم اصبحت مقبولة الآن تماما ، بل ان بعضموسيقىالجاز القديمة اصبحتجزءا من التراث الموسيقي الكلاسيكي فى الغرب .

ومع ذلك فلا بد من الاعتراف بأن المعلومات الخاصة بتكامل الموسيقى مع المظاهر الثقافية الاخرى فى المجتمع لا تزال ضئيلة . صحيح أننا نجد فى بعض المؤلفات، مثل كتاب هوجو لايختنتريت عن « الموسيقى والحضارة » محاولات جدية لتبيين علاقة الموسيقى بالحضارة او ببعض جوانبها مثل اللغة ، ولكن الموضوع بأكمله يحتاج الى كثير من الدراسة العميقة . ففي التمهيد لهذا الكتاب ينص المؤلف صراحة على أن «الحضارة في اى عصر من العصور تعتمد على الحياة الاجتماعية والتاريخ السياسي والاحوال الجغرافية الى جانب اعتمادها على لغة البلد ، ومن ثم فهناك صلة ضرورية بين الموسيقى وبين هذه الموضوعات كافة . وفضلا عن ذلك فان الموسيقى تستند الى اساس علمى يتضمن الطبيعة والرياضة ، كما ان بينها وبين كل من الادب وسائر الفنون روابط وثيقة الى حد ما . ولقد تأثرت الموسيقى بالشعر وفن العمارة والنحت والتصوير والرقص والتمثيل والفنون الآلية الى جانب تأثيرها فى هذه الفنون بدورها . . . غير ان الموسيقى كما تدرس فى يومنا الحالى تتسم الى حد بعيد بالطابع الجزئي التحليلي ، اذ اننا ندقق النظر فيها مليا او بطريقة ميكروسكوبية بمعنى اصح ، ونشرحها ونحلل مظاهرها » (صفحة ٣) وهذا معناه انه لكى نفهم الموسيقى فلا بد من ان نحاول « الربط بين حقائق تاريخ الموسيقى وتاريخ الروح الانسانية والحضارة العامة في مظاهرها المختلفة، وتاريخ الاحوال السياسية والاجتماعية، اذ ان لذلك اثرا بالغا على الفن والعلم » (صفحة ٤ *) .

ويظهر هذا بدرجة أكبر من الوضوح فى المجتمعات الاكثر تخلفا وبداءة . وربما كان المثل الاقرب الينا هو وضع الموسيقى فى افريقيا وعلاقتها بالثقافة السائدة فى المجتمعات القبلية هناك . فبينما نجد فى المجتمعات الاكثر تقدما ورقيا ميلا واضحا نحو تقسيم الفنون الى دوائر ومجالات منفصلة وعزلها من مظاهر الحياة اليومية ، والى « التمييز بين **الفنون المجردة والفنون التطبيقية** ، وبين **الفنان الحق والفنان التجارى** او صاحب الحرفة من حيث الدور والوظيفة » ، فان مثل هذه التمييزات لا تكاد تقوم فى المجتمعات التي توصف عادة بأنها بدائية او متخلفة او احيانا امية، حيث يعتبر الفن جزءا لا يتجزأ من الحياة اليومية، بمعنى انها تتدخل فى كثير جدا من النشاط اليومي،

(*) نقل هذا الكتاب الى العربية الاستاذ أحمد حمدى محمود (الدار المصرية للتاليف والترجمة ، القاهرة ١٩٦٦) ولقد تتبع لايختنتريت فى الصفحات الاولى من الكتاب العلاقة بين الموسيقى واللغة على الخصوص ، ويذكر ان ثمة حاجة ماسة الى معرفة اللغة اللاتينية تتجلى على الاخص عند دراسة موسيقى القرون الوسطى لان معرفتنا بموسيقى تلك العصور تكاد تكون كلها مستمدة من الابحاث النظرية التي كتبها الرهبان العلماء بتلك اللغة . كذلك يرى ان افضل المؤلفات الموسيقية العالية كتبت باللغة الالمانية ولن يستطيع سوى اولئك الذين يعرفون اللغة الالمانية معرفة وثيقة ان يدركوا المعاني الحقيقية لكانتات باخ واوبرات موتسارت . . . ويضيع جانب كبير من سحر الاغنية الالمانية (ليد) فى القرن التاسع عشر . . . الا لو نفن باللغة الالمانية . واذا لم نفهمها صحيحا . . . والامر بالمثل فيما يتعلق باللغة الفرنسية ، اذ لن تفصح الاعمال الفنية الحقة فى الموسيقى الفرنسية عن كل سحرها وذوقها المصقول الا لمستمعين يستجيبون استجابة سريعة الى كل كلمة فى هذه اللغة والى كل نبرة فيها . . . » وهكذا . ومن ناحية اخرى يرى لايختنتريت انه من الصعب فهم تطور الموسيقى فى المانيا مثلا ابتداء من ١٥٠٠ دون معرفة بعصر الاصلاح الديني وبداية الكنيسة البروتستنتية او بغير معرفة النزاع بين جنوب المانيا الكاثوليكي وشمالها البروتستنتي. كذلك فان النفاذ الى روح (هايدن وموتسارت) يتطلب التعرف على حالة الحضارة فى النمسا حيث كان الاشراف والنبلاء يرعون الموسيقى ويقيمون دورا خاصة للاوبرا وكانت لهم فرق موسيقية خاصة بهم . والامثلة على علاقة الموسيقى بمظاهر الحضارة المختلفة يزخر بها هذا الكتاب العميق الهام .

وبخاصة النشاط الجمالي الذى تلعب فيه الموسيقى والغناء دورا اساسيا ، ولقد تعرض **باسكوم** Bascom **وهرسكوفيتز** Herskovits فى كتابهما عن « **الثقافة الافريقية : دراسات فى عناصر الاستمرار والتغيير** » ** لكثير من الامثلة التي توضح ذلك . فقبلية الهوتو في رواندا مثلا تميز مالا يقل عن ٢٤ نوعا من الاغاني الاجتماعية العامة التي لا تدخل فى نطاق الاغاني الدينية . وتتناول الاغاني الاجتماعية موضوعات كثيرة ، فمنها ما يغنيه موسيقيون محترفون لاغراض الترفيه ، ومنها ما يؤدى فى مناسبات شرب البيرة او الحرب او تقديم الولاء لزعيم ، او الصيد او الحصاد او الاشغال العامة . . . ومنها ما يتعرض للاوروبيين بالسخرية ، او يتحدث عن الموت او يتناول موضوعات مبتذلة . . . وبالمثل نجد عند قبيلة التوتسي فى رواندا ايضا كثيرا من الاغاني التي تتناول مختلف الموضوعات حتى السياسية منها ، (صفحة ١٠٣ من الترجمة العربية) . فالطبول عندهم تعتبر رمزا للقوة السياسية ، بل ان الدف الذى يطلق عليه عندهم اسم **كالنجا** يعتبر دفا مقدسا ، وشعارا للسيادة والسلطة وحماية المجتمع من الخطر ، ولذا فانه لا يقرع الا فى مناسبات خاصة ، بل انه يتمتع بمنزلة اجتماعية عالية ، وله حقوق تماثل حقوق الملك نفسه فى بعض الامور ، ولو ان ذلك قد يبدو غريبا . فالطبول تقرع على شرف ذلك الدف ، كما ان الناس يصفقون له ثلاث مرات حين يمرون امامه ، بل انهم يذهبون الى حد ان يدهنوه بالزبد ويدم انواع معينة من الثيران تقدم كقرابين للآلهة ، وذلك بقصد وقايته من التلف وهكذا .

ومما قد تكون له بعض الدلالة هنا ما تحاوله بعض القبائل الافريقية من اسناد بعض الرموز الى الآلات الموسيقية ذاتها ، بحيث تمثل تلك الآلات في آخر الامر بعض صفات الآلهة او بعض الخصائص الانسانية . من ذلك ما نجده عند قبيلة **بمبارا** Bambora الذين ينظرون الى القيثارة على انها ترمز الى الانسان او على الاصح الى السلف الاول الذى انحدرت منه القبيلة كلها . وهذه مسالة عرضت لها عالمة الانثولوجيا الفرنسية الدكتورة **فيفيانا باك** Viviana Paques فى كتابها عن البمبارا Les Bambara حيث تقول : ان « الصندوق المستطيل فى هذه الآلة الموسيقية يمثل قناع كومابانا ، السلف الذى اوتى الكلمة . وترمز القطعتان الجانبيتان واسنانه ، والاوتار الثمانية الى كلماته . وترمز القيثارة ايضا الى ضريحه ، ويرمز القضيبان اللذان يقطعانها عرضا الى السلفين الثاني والثالث اللذين رافقاه عند موته . ويمثل الصندوق كذلك وجه الكاهن العراف وضريحه ، ويمثل القضيبان ساقي الذرة اللذين غرسا في المكان الذى دفنت فيه الجثة . وفى نهاية مقبض القيثارة توجد أجراس نحاسية تلعب دورا يجمع الناحيتين الفنية والدينية ، ويشبه دور الاجراس المثبتة على لوح الطبل . . .

« ويمثل كل صوت يحدثه كل وتر من الاوتار الثمانية نوعا من الصلاة . ويشد الكاهن العراف الأوتار كلا على حدة بحسب رتبتها . . . . وتتصدر القيثارة احتفالات التضحيات ومراسيم التطهير

(**) الترجمة العربية بقلم عبد الملك الناشف . وقد نشر الكتاب المكتبة العصرية ببيروت عام ١٩٦٦ .

والمعالجة والتنقية والتكريس ، وتلعب كذلك دوراهاما فى التأملات الفردية . وتعتبر نغماتها العالية الحادة سماوية ، ويعتقد انها ترمز الى الوفرة . اما نغماتها الجهيرة المنخفضة الحدة فتدل على اشياء دنيوية وترمز الى النقص . وتستخدم القيثارة فى مناسبات مختلفة كالاعلان عن الحل والترحال ، والخصب والقحط ، ودعوة الناس الى الامتثال للاوامر ، وقد توضع القيثارة بهدوء بجوار مستنقع حيث يدل وجودها على السلام والطمانينة .

« وقبل ان يبدا العازف بالضرب على القيثارة يدنو بفمه الى فوهة صندوقها ويهمس مخاطبا سيد الكلمة بالعبارة التالية : (والآن جاء دورك ، فهلم نظم العالم) » . **(باسكوم وهرسكوفيتز :** المرجع السابق صفحتا ١٠٧ ، ١٠٨) .

ومن الخطا ان نزعم ان الموسيقى فى الشعوب « البدائية » هي مجرد وسيلة للطرب او قضاء وقت الفراغ فى الترويح عن النفس والاستمتاع ، انما للموسيقى هناك وظائف اخرى اجتماعية قلما نجد لها مثيلا في المجتمع المتقدم والمتطور . . . انها وسيلة للاتصال ونقل الرسائل والمعلومات عبر المسافات الشاسعة ، وبخاصة فى المناطق التي يصعب الانتقال فيها . فالطبول مثلا تستخدم فى ارسال الاشارات ، ويساعد على ذلك النغم الفونيمي الذي يميز الكثير من اللغات البدائية وبخاصة فى افريقيا . الا ان هذا قد يعني على اية حال ان التعبير الموسيقى هنا هو ظاهرة لغوية فى المحل الاول . والواقع ان هذه الظاهرة التي تعرف عموما باسم « الطبول الناطقة » تعتبر من اهم الظواهر التي جذبت انتباه الرحالة الذين زاروا افريقيا فى القرن التاسع عشر ، ثم انتقل هذا الاهتمام منهم الى عدد من الانثربولوجيين الذين كانوا على دراية بالموسيقى . واجزاء كبيرة من المؤلفات الاولى تعالج الآلات الموسيقية فى القبائل البدائية ، وبخاصة الطبول وآلات القرع والنقر الاخرى ، وهي الآلات التي تؤلف على العموم الجزء الاكبر من الآلات الموسيقية عندهم . وليس من شك فى ان ارتباط الموسيقى بالغناء يوسع من وظائفها فى المجتمع ، اذ يمكن بهذه الطريقة ان تصبح الموسيقى وسيلة ليس فقط لنقل الاخبار بل وايضا لحفظ التراث . وهذه الظاهرة شائعة لدى كثير من الشعوب التي يصعب عليها تسجيل تراثها التاريخي ، والاحداث التاريخية الهامة ، عن طريق الكتابة والتدوين . ومن هذه الناحية تعتبر الموسيقى والغناء المصاحب لها من اهم المدونات والتسجيلات للاوضاع الاجتماعية ، ويمكن عن طريق تحليلها التعرف بدقة على كثير من مظاهر الحياة الاجتماعية وانماط السلوك والقيم التي كانت سائدة في تلك المجتمعات . ولدينا نحن انفسنا امثلة طيبة لذلك تتمثل فى القصص الشعبي الذى يؤدى بمصاحبة بعض الآلات الموسيقية البسيطة كالربابة ، وخير مثل لذلك هو قصة ابو زيد الهلالى التى كانت شائعة حتى وقت قريب فى كل انحاء مصر .

وربما كان اهتمام الرحالة الاوائل ، ومن بعدهم علماء الانثربولوجيا ، بدراسة الموسيقى « البدائية » راجعا في البداية على الاقل ، الى الرغبة فى دراسة الاختلاف الواضح بين الاسلوب

البدائي في التعبير الموسيقي والاداء الغربي . فالاسلوب الافريقي مثلا يعتمد على استعمال الات القرع والايقاع المركب ، وليس على التوافق الموسيقي او الهارموني كما هو الحال في الموسيقى الغربية . وكتابات الرحالة الاوائل مليئة بالوصف التفصيلي الدقيق لموسيقى الطبول الافريقية بالذات ، وما تتركه من اثر في نفوس السامعين .

ولقد كان الشائع عند الكثيرين من العلماء الذين اهتموا بتطور الفن ان الفنون « البدائية » ، او على الاصح الفنون التي توجد في المجتمعات والثقافات « البدائية » والمتخلفة ، اكثر فجاجة واقل نضوجا من فنون الشعوب المتقدمة الراقية ، وهي مسالة لم يلبث العلماء والمحدثون ان رفضوها ، على اعتبار ان مسالة النضوج في التصورات مسالة نسبية نظرا لارتباطها ارتباطا وثيقا بالمجتمع والثقافة السائدة من ناحية ، وباساليب التنفيذ والاداء المستخدمة للتعبير عن تلك التصورات والافكار من ناحية اخرى . بل ان ذلك نفسه لايصدق دائما في كل الحالات او الاحوال ، فكثير من النقوش والرسوم التي ترجع الى العصر الحجري القديم تكشف عن درجة عالية جدا من الكفاءة والدقة في الاداء على الرغم من كل ما كان يعانيه « الفنان » المبكر من نقص وقصور في الاساليب والوسائل والادوات التي كان يستخدمها في محاولة التعبير عن تصوراته وافكاره ، وهذا القول نفسه يمكن ان ينطبق بسهولة على كثير جدا من الوان الفن التي توجد الآن لدى كثير من الشعوب « البدائية » والمتاخرة في افريقيا او بولينيزيا اوغيرها . فالنضوج في التصورات مسالة يصعب الحكم عليها او قياسها ، ومن الصعب « ترتيب » هذا النضوج على ما يقول علماء الانثربولوجيا الذين يذهبون الى ان كل الفنون عند كل المجتمعات وفي كل الثقافات فيها نوع خاص بها من النضوج والرقة والسمو ، وان كان يصعب تقديرها ، الا اذا فهمنا مقومات تلك الثقافة والعناصر الاساسية التي تدخل في تكوينها ، ومدى التفاعل بين الفنان والثقافة التي يعيش فيها ، وبالتالي قدرته على التعبير عن تلك الثقافة .

وتمتلىء كتب تاريخ الموسيقى بمثل هذه الاراء والمواقف المتضاربة ، فلقد كان السائد حتى عهد قريب ان كثيرا من موسيقى الشعوب المتخلفة ، وبخاصة الشعوب والجماعات البدائية ، تخلو من الشكل والمعنى ، وانها مجرد اصوات متنافرة لاتنتظمها وحدة ، او انها مجرد نغمات رتيبة تسير على وتيرة واحدة . كما سبق ان ذكرنا ، وانها على العموم اكثر بساطة واقل تعقيدا من الموسيقى الغربية او موسيقى المجتمعات والشعوب الاكثر تقدما ورقيا وحضارة . الا ان الدراسات التحليلية التي قام بها علماء الموسيقى المعاصرون الذين اهتموا بتلك المشكلة كشفت عن خطأ هذه الاحكام وعدم دقتها . صحيح ان موسيقى الشعوب « البدائية » تعتمد على الايقاع اكثر مما تعتمد على اللحن ، وانها تتم غالبا عن طريق الغناء وبعض آلات القرع البسيطة الساذجة اكثر مما تعتمد على استخدام مجموعة كاملة من الآلات المختلفة التي تصدر عنها أصوات وانغام متنوعة ، الا ان الظاهر ـ على ما يقول هؤلاء العلماء الموسيقيون ـ ان انماط الايقاع في الموسيقى الاوروبية الحديثة

اشد بساطة منها في كثير من الموسيقى غير الغربية وبالذات الموسيقى الافريقية التي تتميز ايقاعاتها بالتعقيد وسرعة التغير ، فليس ثمة علاقة مباشرة بين الآلات الموسيقية المستخدمة في العزف وبساطة انماط الايقاع بل الاكثر من ذلك ، فالمعروف ان الايقاعات غير الاوروبية فتحت امام الموسيقيين في الغرب امكانات اوسع وافسح للتعبير الايقاعي اكثر مما كان مالوفا في الموسيقى الغربية في الماضي . والمعروف ايضا انه في كثير من المناطق قد يصاحب الايقاع الموسيقي انماط اخرى من الايقاع تتمثل في حركات الجسم او آلات القرع او التصفيق او الضرب بالايدي على الافخاذ او على بعض اجزاء الجسم الاخرى ، او طرق بعض العصي احداها بالاخرى وذلك كله بالاضافة الى قرع الطبول .

كذلك بينت لنا الدراسات الحديثة التي اجريت على موسيقى الشعوب « البدائية » ان تلك الموسيقى تكشف عن انماط محددة تمام التحديد ، وانما ليست موسيقى عشوائية على الاطلاق . ومع انه يوجد لدى كل شعب من تلك الشعوب « البدائية » عدد محدود فقط من الانماط التي يتبعونها في موسيقاهم واغانيهم فان هناك انماطا اخرى اكثر سعة ورحابة وانتشارا ، بمعنى انها تمتد وتتسع بحيث تتجاوز حدود القبيلة الواحدة ، كما ان من السهل تحديد المناطق التي تسودها تقاليد موسيقية متشابهة ـ ان صح هذا التعبير ـ بنفس السهولة التي يمكن بها تحديد المناطق الثقافية التي تسود فيها عناصر ثقافية معينة . وبقول آخر اكثر وضوحا فان في الامكان تحديد المناطق الموسيقية في افريقيا مثلا تحديدا دقيقا ، بمعنى تقسيم القارة كلها الى مناطق موسيقية متمايزة تبعا للانماط الموسيقية التي تسود في كل منها بنفس الطريقة التي تقسم بها تلك القارة الى مناطق اقتصادية او سلالية او دينية ، او ما الى ذلك . وهذه على اية حال مسالة توفر عليها عدد من علماء الانثربولوجيا والفولكلور الذين اهتموا بانتشار الانماط الموسيقية مثلما فعل الان لوماكس Alan Lomax مثلا في كتابه الطريف عن Folk Song Style and Culture الذي يدرس فيه العلاقة القوية بين اسلوب الاغنية الشعبية والثقافة . وقد صدر الكتاب عام ١٩٦٨ ويعتبر مدخلا جديدا في دراسة الموسيقى وعلاقتها بالثقافة التي تسود مجتمعا من المجتمعات .

والمهم هنا هو ان انماط التعبير الموسيقي عند الشعوب « البدائية » انماط معقدة ، بعكس الاعتقاد الشائع عند معظم الناس ، كما انها تختلف اختلافا كبيرا عن الصور الموسيقية الغربية . وكان ذلك من اكبر الاسباب التي منعت علماء الانثربولوجيا من ان يسجلوا الموسيقى البدائية اثناء وجودهم في المجتمعات التي كانوا يدرسونها ، اذ كان من الصعب عليهم ترجمة تلك الاصوات الى السلم الموسيقي الاوروبي على الفور . ومن هنا كان هؤلاء العلماء يلجأون الى التسجيلات الصوتية ولكن حتى ذلك لم يتم الا في مرحلة تالية من تاريخ البحوث الحقلية او الميدانية . وعلى العموم فلقد جمع علماء الانثربولوجيا الذين اهتموا بالموسيقى والغناء كثيرا من الامثلة التي تعتبر بمثابة ثروة موسيقية هائلة والتي تعطي فكرة واضحة عن ارتباط الموسيقى والغناء بكل مجالات الحياة ؛ فهناك مثلا اغاني العمل والموسيقى الدينية والموسيقى والتراتيم الجنائزية واغاني اللعب

وشرب البيرة والحرب وغير ذلك . ولقد خضعت هذه العينات والنماذج للدراسة والتحليل ، ومع ذلك فهناك كثير من الثروة الموسيقية لدى تلك الشعوب والقبائل تنتظر من يهتم بجمعها وتسجيلها واخضاعها للتحليل الدقيق ، وهذه كلها امور تحتاج لاعداد خاص حتى يمكن فهم تلك الموسيقى الصادرة عن شعوب لها ثقافات وتصورات تختلف اشد الاختلاف عن ثقافات وتصورات الغربيين .

وثمة مسالة اخرى هامة يجدر بالباحث ان ياخذها في الاعتبار حين يدرس تاريخ الموسيقى عند الشعوب ، واختلاف خصائصها باختلاف الثقافات والمجتمعات ، واعني بذلك مدى المشاركة في « الصنع » و « الاداء » . فالمعروف ان الشعوب « البدائية » والمتخلفة او المتاخرة لا تعرف نظام التخصص وتقسيم العمل ، على الاقل بالمعنى السائد في المجتمع المتقدم الراقي ، وبالذات المجتمع الصناعي الغربي ، وعلى ذلك فليس من المتوقع أن نجد فيها ـ كما سبق ان ذكرنا في بداية هذا الكلام ـ موسيقيين محترفين متخصصين ينقطعون طيلة الوقت للتاليف الموسيقي او للاداء والعزف كما هو الحال في المجتمعات الاكثر تقدما . انما الاقرب الى الواقع ان يكون « الانتاج » او التاليف والاداء على السواء عملا جماعيا ينبعث من الجماعة كوحدة ويشترك فيه الكثيرون من افراد الجماعة .. ولو سرنا مع هذا المنطق لامكننا ان نقول انه كلما كانت الجماعة اشد تاخرا وبداوة كانت المشاركة في العمل الفني اكثر « جماعية » وكما يقول « **جيكوبز** » Jacobs **وشتيرن** Stern في كتابهما القصير « مقدمة في الانثربولوجيا » ان كل طفل وكل صبي ومراهق في المجتمعات البسيطة التي تعيش على الجمع والالتقاط يعرف كل الموسيقى التي تتلاءم مع جنسه الخاص . وانه في بعض الجماعات التي تعيش في المنطقة الغربية من امريكا الشمالية تجد ان **جميع** الصبيان والمراهقين على علم ومعرفة بكل الاغاني التي تتردد في المجتمع ، بل ويعرفون كيف يغنونها بالفعل ، وهذا وضع يختلف تمام الاختلاف عنه في الجماعات التي تعيش على الساحل الشمالي الغربي من المحيط الهادى ، والتي تعتبر اكثر تقدما من الناحية الاقتصادية من الجماعات السالفة الذكر على الرغم من انها تعيش هي ايضا على الجمع والالتقاط ، فهنا نجد عددا من « المؤلفات » الغنائية التي ينظر اليها كما لو كانت « ملكا » خاصا لبعض القبائل او العشائر او العائلات الكبيرة ، او لاحدى الجمعيات السرية بالذات ؛ بحيث لا يسمح لغير اعضاء تلك الجماعات الاشتراك في اداء هذه الاغاني . *** ويزداد ذلك الوضع وضوحا في المجتمعات الزراعية البسيطة .

(***) يذهب عدد من العلماء ومنهم كارل بيشر Karl Bücher الى القول بان الغناء بدا في الاصل لمصاحبة العمل الجماعي الرتيب كوسيلة للتشجيع على الاستمرار فيه . ولكن ليس هناك في واقع الامر ما يدل على صحة هذا الراى وان كان يكاد يكون من المؤكد ان الموسيقى المصحوبة بالغناء كانت اسبق في الظهور على الموسيقى الآلية بمئات الآلاف من السنين . والواقع ان الموسيقى الآلية كانت قليلة جدا حتى العصر الحجري الحديث حين تقدمت صناعة الادوات والآلات الحجرية وما صاحب ذلك من زيادة في التخصص وظهور المجتمعات الزراعية والرعوية الفنية مما ادى الى صناعة كثير من الآلات الموسيقية التي تعطي تعبيرا اعمق واكثر صدقا . وازاء ذلك يرى كثير من علماء الانثربولوجيا ان الموسيقى مرت في تطورها المبكر بمرحلتين :

الاولى هي موسيقى العصور الباليوليثية التي استمرت فترات طويلة جدا من الزمن ، ومعظم هذه الموسيقى كان عبارة عن غناء وتنغيم لصوت الانسان .

←

وهكذا نجد ان درجة التخصص تزداد بتقدم المجتمع ، بحيث نجد فى آخر الأمر ان جزءا صغيرا جدا من الموسيقى هو الذى يكون معروفا وشائعا عند غير المتخصصين (صفحة ٢٣٢) ، بمعنى أنه تكون هنالك فى المجتمعات الاكثر غنى وثراء (ضمن دائرة المجتمعات والشعوب المتخلفة عموما) فئات من النـاس (تتخصص) فى تأليف الموسيقى واداتها او عزفها وفى الغناء . وبقول آخر فانه بينما يكون « المؤلفون الموسيقيون » ـ ان صحت هذه التسمية ـ فى المجتمعات البسيطة التى تعيش على الجمع والالتقاط نسبة كبيرة جدا من اعضاء المجتمع فان هؤلاء « المؤلفين » لا يؤلفون سوى نسبة صغيرة فى المجتمعات الاكثر تقدما ، الى ان تصل الى المجتمع الراقى الحديث ، حيث نجد ان الذين يشتغلون فى مجال الموسيقى فئة محدودة بالنسبة للعدد الكلى للسكان . فالمسألة اذن متصلة اتصالا وثيقا بطبيعة النسق الاجتماعى ، ولا علاقة لها بالقدرة على الابداع الفنى والموسيقى أو العجز عنه .

فالموسيقى عموما تحتاج الى تدريب ومران وتربية واعداد ، ولكن بينما يتلقى الشخص العادى فى المجتمع «البدائى» ذلك الاعداد فى حياته اليومية بطريقة تلقائية كجزء من تربيته العادية ومن عملية التنشئة الاجتماعية ، فان ذلك يحتاج الى ترتيبات خاصة فى المجتمع المتقدم الحديث . ومن هنا فان الذين تتاح لهم الفرصة لتلقى مثل هذا الاعداد هم قلة محدودة فى المجتمع . فالشخص فى المجتمع الراقى المتقدم لا يتعرض اذن فى حياته العادية لنفس المؤثرات التى يتعرض لها الشخص فى المجتمع « البدائى » حيث يتعلم ويتلقى كل التراث الموسيقى الخاص بمجتمعه فى سن مبكرة بحيث يصبح جزءا من تكوينه ، كما انه يشارك بالفعل فى خلق وانتاج الموسيقى وفى ادائها على السواء .

• • •

كل هذا يدفعنا فى آخر الامر الى اثارة السؤال الذى يتردد فى معظم الكتابات الانثربولوجية وهو : **اذا كان الامر كذلك فمن هو اذن الذى يستطيع ان يحكم على الاعمال الموسيقية ؟ ذلك ان**

→

والمرحلة الثانية هى موسيقى العصر الحجرى الحديث المتأخر وما تلاها من عصور أكثر حداثة فى تاريخ العالم القديم، وقد ازداد فيها الميل الى التعبير الموسيقى باستخدام الآلات . وفى هذه العصور ظهر كثير جدا من الآلات الموسيقية التى تتراوح بين الآلات الوترية البسيطة وآلات القرع كالطبول والجلاجل . ومع ذلك فان ظهور الآلات الموسيقية المعقدة والاكثر تطورا لم يتم الا بعد ان احرز الانسان مزيدا من التقدم التكنولوجى فى المراحل المتأخرة من العصر الحجرى ، او على الاصح خلال عصور استخدام المعادن فى قارات العالم القديم . والمظنون ان بعض اشكال ونماذج الآلات الموسيقية الاكثر تقدما وتطورا انتشرت من الشرق الاوسط الى معظم انحاء العالم القديم ، واهم هذه الآلات هى الآلات الوترية كالقيثارة Cythara وما شابهها ، وهى كلها آلات ذات قدرة عالية على التعبير الموسيقى المؤثر العميق . والاغلب ايضا ان هذه الآلات انتقلت الى امريكا عن طريق الاستعارة والانتشار ، نظرا لان هنود امريكا الحمر لم تكن لديهم اية آلات موسيقية متقدمة. ويمكن القارىء الذى يريد الاستزادة فى هذا الموضوع الرجوع الى : ـ

Boas, F.; **Primitive** Art ; pp. 340—48 ; Roberts, H.H; "**Primitive Music**" in Encyclodaedia of Social Science XI 1933.

علماء الموسيقى انفسهم رغم اتساع معرفتهمبتاريخ الموسيقى وتطورها واساليبها ، ورغم قدرتهم على التحليل يتضاربون فى احكامهم حولمدى اصالة موسيقى بعض الشعوب ودرجة تعقيدها او بساطتها . ومن هنا يتجه الرأى عندبعض العلماء الآن الى ضرورة الاخذ فى الاعتبار آراء ناقدى الموسيقى الوطنيين انفسهم باعتبارهمهم الذين يستطيعون ان يحكموا بطريقة افضل من غيرهم ، وان يحددوا ما هو اساس وجوهرىواصيل في الاداء الفني الموسيقى . وقد دفع ذلك بدوره الى التساؤل عما اذا كان فى الاستطاعةتقييم الاعمال الموسيقية التي تنتمي الى ثقافات مختلفة والمقارنة بينهما ؟ اذ كما يقول **جيكوبزوشتين** ، اللذان اشرنااليهما من قبل ، اذا ما كان يمكن القول بان الموسيقى الاوروبية فى القرنينالماضيين مثلا وصلت الى مستوى اعلى من حيث التطور الجمالي من الاغانى الطقوسية والشعائريةعند قبائل **النافا هو** مثلا **(المرجع السابق صفحة ٢٣٩)** . وقد يكون الجواب على ذلك هو ان منالصعب تقييم هذه الانماط المختلفة من موسيقى الشعوب ، والمفاضلة بينها نظرا لانهـا تنتمي الىانـواع مختلفة من الثقافات ، ولذا فانها تعرض خصائص وملامح واساليب مختلفة ، كما انها تنبعمن انماط مختلفة من التراث ، وترمز الى مظاهر مختلفة ايضا من الحياة ، ومن هنا كان من الصعبالمقارنة بين مستويات التعبير فيها ، وان اية محاولة لاجراء المقارنات بينهما سوف تبدو غير عادلة بل وليس لها محل على الاطلاق . ولعل هذا هو الذى يدفع علماء الانثروبولوجيا المعاصرين الذين يهتمون بدراسة اساليب التعبير الموسيقى الى القول بان مهمة العلم هي العمل على حفظ ووصف الانجازات الابداعية التى امكن انتاجها من طريق الاساليب الفنية المختلفة ، والعمل علىتشجيع الناس على فهم كل هذهالاساليبوتعليمهم كيف يتذوقونها جميعا .

ومع ذلك فالمشاهد ان ثمة فى الوقت الحاضرنوعا من التقارب بين اذواق الناس او على الاصح قدرتهم على تذوق كثير من الموسيقى الغربية علىثقافتهم التقليدية . وربما كان اهم عامل ساعد على ذلك هو انتشار وسائل الاعلام السمعيه ،وبالذات راديو الترانزستور ، الذى جعل فى الامكان الاستماع الى مختلف شعوب العالم حتىفى اقصى المناطق واكثرها بعدا والعزالا . بيد انه ادى فى آخر الامر الى ظهور وضع ينظر اليه كثيرمن علماء الموسيقى وبخاصة المهتمين منهم بدراسة موسيقى الشعوب المختلفة بكثير من الارتياع اوعلى الاقل عدم الارتياح،ونعنى بذلك الظاهرة التى يطلق عليها اسم « تمييع الثقافات » والتقاليدالموسيقية . والمقصود بذلك ان يتبنى احد الشعوب ثقافة شعب آخر بطريقة تؤدى الىضياعمعالم ثقافته الخاصة . وهذه ظاهرة قديمة ومعروفة فى تاريخ الموسيقى بالذات عند كثير منالشعوب ، وهي من هذه الناحية تختلف اختلافا كبيرا عن ظاهرة التأثر والاستعارة التى تساعدعلى تطوير وتقدم الموسيقى التقليدية لدى شعب معين على الاحتفاظ فى الوقت نفسه بطابعهاالاصيل المميز . وتتمثل ظاهرة تمييع الموسيقى بأوضح صورها في تقبل الشعوبالمختلفةالموسيقىالغربية الحديثة ومحاولة تقليدها ، "عتقادا منهم ان ثقافة الغربالمتقدم الراقى هي بالضرورةاسمىوارفع من ثقافات الشعوب التقليدية المتخلفة ، وساعد على ذلك ان الموسيقى الغربية الحديثةتتميز بالسهولة فى الكتابة وفى العزف وفى الحفظ

وذلك بعكس معظم انواع الموسيقى التقليدية التي يحتاج اتقانها الى كثير من الوقت والجهد . وقد يبالغ بعض الكتاب في تبيين اثر هذه الظاهرة بحيث نجد احد خبراء الموسيقى الاسيوية مثلا وهو **تران فان خي** يقول في مقال له في مجلة « رسالة اليونيسكو » (العدد ١٤٥ يوليو ١٩٧٣) « لقد وصل تمييع الثقافات الى حد وبائي ، وسبب دمار التقاليد الموسيقية في المجتمعات غير الصناعية ، لانه بدلا من استعارة عناصر جديدة وبناءه من الغرب لتعطي قوة وحيوية لتقاليدهم الموسيقية استعار الاسيويون والافريقيون العناصر التي لا تتلاءم مع المبادىء الاساسية لموسيقاهم التقليدية . وتمييع الثقافة ظاهرة عالمية ، والذي يجب علينا ان نفعله هو ان نحول القوة الهدامة فيها الى قوة بناءة . ويظهر لي ان المشكلة هي مشكلة الملاءمة او عدم الملاءمة . فبينما ينتج مزيج العناصر الملائمة نتائج ناجحة فان عدم ملاءمة العناصر يسبب الرفض (عدم القبول) » (صفحة ١١) .

والمسألة على العموم تحتاج الى مزيد من التعمق والدراسة .

والدراسات التي يشتمل عليها هذا العدد من المجلة ، تعرض لعدد من انماط ومظاهر الموسيقى العربية التقليدية وموقعها من التراث الحضاري العالمي وخصائص اشكالها الفنية . واننا نؤمن بان الموسيقى ، باعتبارها فنا راقيا اساسيا ، تحتاج الى مثل هذه المعالجات الجادة الرصينة . وقد تكون هذه بداية لان تأخذ جميع امور الموسيقى بما تستحقه من عناية وتعمق في الدراسة والبحث الاصيل .

المحرر

* * *

سمحة الخولى •

الارتجال وتقاليده في الموسيقى العربية

تمثل تقاليد الارتجال الموسيقى عنصراجوهريا مميزا لروح الحضارات الموسيقية الشرقية على اتساع رقعتها وتنوع لهجاتها ،سواء فى العالم العربى او فى شبه الجزيرة الهندية، أو فى الجمهوريات الشرقية بالاتحاد السوفييتي وغيرها من الأمم التى تندرج تحت المفهوم العام للشرق . وسيقتصر هذا البحث جغرافيا على المنطقة التى تضم البلاد العربية من العراق شرقا الى المغرب غربا ، وان كان يأخذ فى الاعتبار الوشائج الوثيقة التى ربطت بين الموسيقى العربية والموسيقى التركية والفارسية . ويتناول هذا البحث ، فن الارتجال فى اللغة المشتركة للموسيقى العربية الاسلامية ، وهى اللغة التى نشات من اندماج عناصر موسيقية ، تتحد فى جوهرياتها

• د.سمحه امين الخولى . عميدة المعهد العالى للموسيقى ،وانتخبت عام ١٩٧١ امينا للمجمع العربى للموسيقى ، لها العديد من البحوث والترجمات واشتركت فى تاليف عدد من الكتب .

(١) اساس هذا المقال بحث لم ينشر ، قدم بالانجليزية للمؤتمر الدولى العاشر للموسيقى والذى نظمه المجلس الدولى للموسيقى فى اكتوبر سنة ١٩٧١ بموسكو وقد القى هذا البحث امام اللجنة الرابعة بالمؤتمر وكانت مختصة ببحث « تطور التقاليد القومية فى الموسيقى » .

وان اختلفت في لهجاتها المحلية بعض الاختلاف ،وهي لغة تتميز بخصائص مقامية وايقاعية وجمالية خاصة . ويهتم هذا البحث بدراسة الارتجال وتقاليده في الموسيقى العربية الفنية (غير الشعبية) التي تمارس في الوطن العربي عامة ، وتلك التي تمارس في الشرق وفي مصر بصفة خاصة .

• • •

تعرف بعض المراجع الاوربية **فن الارتجال** Improvisation بانه « الجمع بين التفكير والاداء الموسيقيين في آن واحد . الفعل البدائي للاداء الموسيقي » (جروف طبعة سنة ١٩٥٦) ومثل هذا التعريف يظهر بوضوح مدى الاختلاف الجوهري بين مفهوم الارتجال في الشرق ومفهومه في الغرب ، فعلى الرغم من ان الارتجال كان يمارس دائما كفرع من فروع الموسيقى الفنية art music في الحضارتين ، الا ان مكانه ووظيفته عند كل من الموسيقيين يختلف الى حد التناقض ، وفيما يلي عرض عام مقارن لمفهوم الارتجال وتطوره في الشرق والغرب ، لعله يعين على ابراز ذلك الاختلاف الجوهري .

كان لفن الارتجال اهمية مرموقة في الموسيقى الغربية في العصور الوسطى ، فقد اسهم ارتجال المنشدين الكنسيين في نشأة فن البوليفونية (٢) المميز للموسيقى الاوروبية ، وكانت اضافاتهم المرتجلة فوق اللحن الديني (وتسمى الديسكانت) اساسا لاستنباط قواعد هذا الفن وتقنينها فيما بعد . وكما نشأت البوليفونية الغنائية على اساس من الارتجال فان موسيقى الآلات كانت كذلك مدينة للارتجال بظهور بعض انواع موسيقى العزف مثل البريلود (المقدمة) والفانتازيا والتوكاته (٣) ، وهي التي احتلت مكانا هاما في بدايات موسيقى الآلات في اواخر عصر النهضة . وعندما ظهرت الصوناته Sonata للوتريات في ايطاليا (كوريللي) كان تدوين المؤلف لها مجرد هيكل ينبغي على العازف ان يضيف اليه بعض التفاصيل المرتجلة ، وكذلك كان ارتجال الحليات المنمقة امرا مشروعا ومطلوبا من عازف الكلافسان (٤) . وفي نفس العصر كان على مغني الاوبرا ان يرتجل فقرات غنائية زخرفية طويلة في اغاني الاوبرا الانفرادية (الاريا) حتى لا يتكرر القسم الاول من الاغنية بنفس نصه ،وكان المؤلفون يشجعون على هذا الارتجال ، بل كان هناك قدر ضروري من الارتجال في كل **موسيقى عصر الباروك** (القرن السابع عشر

---

(٢) البوليفونية هي فن تأليف النسيج الموسيقي باضافة الحان متشابكة تمتزج بلحن اصلي .

(٣) التوكاته (Toccata) مقطوعة شبه قانسيمية للآلات تمتاز بالسرعة والبريق وكذلك استمدت اسمها من مصدر اللمس (توكاري) .

(٤) الكلافسان بالفرنسية او الهاربسكورد بالانجليزية آلة اقدم من البيانو وتشبهه في مفاتيحه او ملامسه وان كان الصوت يصدر في الكلافسان بنبر الاوتار وليس بالطرق عليها كما في البيانو .

(٥) الباص المتصل اسم يطلق على سطر الخط المنخفض لتؤديه آلة الوسية مثل التشللو وتدون تحته ارقام تدل على التآلفات الهارمونية التي تقوم بعزفها من واقع هذه الارقام آلة ذات مفاتيح مثل الكلافسان او الارغن . وكان عازف الهارمونيات يرتجل في ربطه بين التآلفات وبمصاحبها الباص المتصل كان من السمات المميزة لموسيقى عصر الباروك غنائية او آلية ثم اختفى بعد ذلك .

وأوائل الثامن عشر) يتمثل فى أداء الباص (٥) **المتصل** Basso Continuo ، وظل عازفو البيانو يمارسون الارتجال بطلاقة حتى عصر **بتهوفن** (فى أوائل القرن التاسع عشر) ، كما كان العازفون المهرة (الصوليست) يرتجلون الكادنسات (الفقرات التقاسيمية الانفرادية الحرة) فى الكونشرتو الكلاسيكى عند أول ظهوره فى القرن الثامن عشر ، هذا فضلا عن التقاليد العريقة لفن الارتجال البوليفونى على آلة الأرغن (٦) .

ولعل النظرة السريعة الى هذا العرض تدلنا على ان الارتجال يلعب دورا عظيما فى الموسيقى الغربية ، غير ان القرون الخمسة الماضية قد شهدت تصاعدا فى الصراع الصامت الطويل بين المؤلف الموسيقى وبين الخيال الحر للفنان الذى يؤدى الموسيقى . فقد شجبت سلطات الكنيسة الاضافات المرتجلة التى كان المنشدون يضيفونها الى التراتيل الدينية ، واتخذت اجراءات صارمة لمنع هذه الاضافات وتحديد مداها (فاصدرت الكنيسة سنة ١٣٢٤ مرسوما شديد اللهجة يحرم على المنشدين التصرف فى نص اللحن الدينى ، ثم اصدر مجمع دينى سنة ١٥٦٤ مرسوما شبيها) . وبتطور التدوين الموسيقى أخذ المؤلف يحصن باطراد كل الوسائل والأدوات التى تحفظ عليه تاليفه وتحميه من أى اضافات مرتجلة من جانب المؤدى . والحق ان الدقة المتزايدة فى التدوين من جانب ، ونمو النزعة الفردية لدى المؤلف الموسيقى من جانب آخر ، قد عملا على اضعاف الارتجال فى الموسيقى الغربية ، حيث بدا الارتجال يستقل بذاته ليعيش منزويا فى ركن صغير هو الذى نعرفه فى الارتجال على آلة الأرغن ، ثم أخذ ينحسر من الموسيقى تدريجيا حتى ليكاد يختفى اليوم كلية من الموسيقى الغربية .

فاذا استثنينا عازفى الأرغن وموسيقيى الجاز (٧) ومدرسى ايقاع دالكروز (٨) وبعض المحاولات المعاصرة (التى بداها شارلز آيفز واستمرت فيها قلة من مؤلفى الطليعة المحدثين (٩) — اذا استثنينا هذه الفئة القليلة فاننا نستطيع القول بان فن الارتجال قد توارى فى أوروبا الى الخلفية ، ولم يعد يحتل مكانا معترفا به فى فنون الموسيقى الغربية .

اما فى الموسيقى الشرقية فلقد كان الموقف من الارتجال دائما مختلفا تماما ، لاسباب جوهرية تمس جماليات الموسيقى الشرقية وفلسفتها . ذلك ان الشرق لم يعرف ابدا نزعة تقديس المؤلف الموسيقى (وهى من مميزات القرن التاسع عشر فى أوروبا) — ذلك التقديس الذى ينظر

---

(٦) الارغن : آلة تصدر الصوت بواسطة انابيب متصلة بالمفاتيح (الملامس) التى يعزف عليها العازف ، وهى من اقدم واهم آلات الموسيقى الغربية .

(٧) يحتل الارتجال حتى اليوم مكانا هاما فى موسيقى الجاز والموسيقى الدارجة (البوب) فتاخذ كل آلة دورها فى الارتجال بينما تصاحبها الآلات الاخرى مصاحبة تمثل هيكلا هارمونيا فقط .

(٨) ابتكر جاك دالكروز (Dalcroze) (١٨٦٥ — ١٩٥٠) طريقة تعليمية مشهورة لتلقين عناصر الموسيقى (الصولفيج لحنا وايقاعا) ، والهارمونية) على اساس من الحركة الجسمية . ويحتاج المدرس فى طريقة دالكروز الى ابتكار الموسيقى للتمارين التى يؤديها الطلاب ، ولذلك تدرس مدارس دالكروز الارتجال الموسيقى على البيانو كعنصر اساسى فى هذه الطريقة .

(٩) من امثال لوكاس فوس Foss وشتوكهاوزن Stockhausen

لانتاج المؤلف الموسيقى على انه تعبير نهائى لايترك مجالا لاى اضافة تلقائية مبتكرة من جانب العازف ـ ولذلك كان ذلك الصراع الدفين بين المؤلف الموسيقى والمؤدى امرا غريبا تماما على الطبيعة الموسيقية الشرقية ، **فالمؤلف والمؤدي في الشرق يتعايشان معا ، بل ان كلا منهما يعتبر مكملا للآخر ويكاد جهداهما يندمجان معا ، حتى ان عملية الخلق الموسيقى يمكن ان تعد عملا مشتركا ومتبادلا يجتمع المؤلف والمؤدي على تحقيقه في صورته الكاملة ، فالمؤلف الموسيقي في الشرق يخلق اطارا عاما للموسيقى ، بينما يتولى المؤدى مهمة بث الروح في هذا الاطار واضافة التفاصيل المبتكرة اليه في حدود متعارف عليها ، ويهتدىء من تقاليد مبجلة تتوارثها الاجيال ويسلمها الاستاذ لتلاميذه جيلا بعد جيل ، ولذلك تعيش الموسيقى الشرقية حياة جديدة في كل مرة تؤدى فيها ، بما يضفيه عليها المؤدي من فنه وخياله .**

ولا شك ان انتقال الموسيقى الشرقية بالتواتر الشفاهى كان عنصرا حاسما في تطور القدرات الارتجالية للعازف او المؤدى في الشرق ، غير انه من العسير تحديد ما اذا كانت اهمية الارتجال هى التى شجعت الابتكار عند المؤدي الشرقى ، ام ان الدور الخلاق الذى يقوم به المؤدي في الشرق هو الذى انتج فنا في الارتجال على جانب عظيم من التقدم باعتباره المجال الذى يتاح فيه للمؤدي ان ينطلق بمهارته وتفننه وخياله . ومهما يكن من امر فان مفهوما واحدا محققا على كل حال وهو مفهوم « المؤدي المبتكر » (Creative Performer) كان دائما شيئا جوهريا في تقاليد الموسيقى الشرقية ، والعربية بصفة خاصة ، بل مميزا لها . ويبرز اهمية هذا الدور المتعارف عليه ، دور « المؤدي المبتكر » في صور عديدة وبدرجات متفاوته في الموسيقى العربية ، وهذه الصور للارتجال هى التى نتفحصها هنا في محاولة لتقدير القيمة الفنية الحقيقية لتقاليد الارتجال في الموسيقى الشرقية ، في الماضى والحاضر .

• • •

ماهى اذن الابعاد الكاملة لابتكار الفنان المؤدي في الارتجال في الشرق ؟ والى اى حد يكون ارتجاله تلقائيا واصيلا والى اى حد يهتدى في ارتجاله باطار يحدده العرف والتقاليد ؟ وكيف يكمل خيال « المؤدي المبتكر » افكار المؤلف الموسيقي ؟ وما هي المظاهر المختلفة لتقاليد الارتجال في الموسيقى العربية الفنية ؟

ان الدافع الى الارتجال دافع عميق الجذور في الشرق الاسلامى ، لان اصدق واوضح تعبير عنه هو الترتيل المنغم لآيات القرآن الكريم ، وهذا الترتيل ممارسة دينية ترجع الى اقدم عصور الاسلام وقد امتدت عبر التاريخ دون ان يمسها التحريف او التطوير ، وبذلك حفظت تقاليد الارتجال حية باعتبارها عنصرا جوهريا في التراث والحضارة الاسلامية .

وعلى الرغم من ان ايقاع الترتيل القرآنى يستمد من عروض الكلمات فان الجانب اللحنى لهذا الترتيل يتيح الفرصة كاملة امام الخيال المرتجل للمرتل يوحي من معانى الكلمات ، وفي اطار تقاليد فنية دقيقة تحدد المسلك اللحنى الوقور الملائم للترتيل القرآنى ، وهى تقاليد ترفض المبالغة في التنغيم ، كما ترفض اى افراط في الزخرف اللحنى ، من شأنه ان يبتعد بالترتيل

من قدسية المعانى الدينية ، او يقربه من أسلوب الغناء الدنيوى . وهكذا احتفظ أسلوب الترتيل القرآنى المرتجل ـ وبغير قانون مكتوب ـ بهذا الخيط الدقيق الذى يفرق بينه وبين الغناء ، وظل المرتلون فى أنحاء العالم الاسلامى يرتجلون نغمات الترتيل عبر القرون داخل هذا الاطار اللحنى الخاص بالكلمات والمعانى الدينية . ولقد عاش أسلوب ترتيل القرآن والاذان ، وتناقلته الاجيال بالممارسة والتواتر الشفوى وحافظت على تقاليده بكل أمانة واحترام ، وبذلك اصبحت تقاليد الترتيل الدينى المنغم تمثل صلب فن الارتجال فى الموسيقى العربية ، وبذلك حافظت على عنصر الارتجال فيها باعتباره أحد المنابع النقية الاصيلة التى كانت دائما مصدرا للالهام وللخبرة الموسيقية لاجيال عديدة من الموسيقيين المحترفين . وهناك عدد كبير من « الملحنين المغنين » فى سائر البلاد العربية ، ممن قامت حياتهم الموسيقية وانتاجهم الفنى على أساس التدريب والخبرة التى اكتسبوها من خلال ارتجال نغمات الترتيل الدينى (القرآن والاذان والتواشيح الدينية) .

والى جانب هذا النوع من الارتجال فى المجال الدينى فان عنصر الارتجال يحتل مكانة بارزة فى أسلوب الممارسة الموسيقية فى العالم العربى والاسلامى ، كما انه يقوم بدور حيوى فى بعض اشكال الموسيقى التقليدية فى التراث الموسيقى . ونستطيع ان نلخص صور الارتجال فى الموسيقى العربية فى ثلاثة انواع رئيسية هى :

ا ـ ارتجال اللفتات اللحنية الزخرفية للموسيقى المؤلفة .

ب ـ القوالب والصيغ الموسيقية التى تعتمد على الارتجال أو « التقاسيم » ، على أساس بناء ايقاعى أو ايقاعى ولحنى معا .

جـ ـ الارتجال الحر (التقاسيم) الذى لايلتزم بايقاع معين .

ويلاحظ ان تعبير « **التقاسيم** » لايستخدم بطبيعة الحال الا فى النوعين الثانى والثالث ، حيث يتخذ الارتجال صورة موسيقية محددة وقائمة بذاتها . ولما كانت الموسيقى العربية الفنية قد حفظت خلال قرون عديدة بالتواتر الشفوى وبدون تدوين مكتوب ، فقد كان على الفنان المؤدى ، مغنيا كان أم عازفا ، أن يتولى مهمة تجسيم اللحن وتنميقه بما يضيفه اليه من زخرف وحليات تضفى على كل اداء روحا متجددة حية . وقد انعكست هذه المهمة بوضوح فى كثير من الدراسات التاريخية الموسيقية العربية ، مثلما فى كتاب الشفاء (والنجاة) (١٠) فقد أفرد فيه الشيخ **الرئيس ابن سينا** فصلا (١١) لفن « الزواق » وهو المجال الرئيسى الذى يمارس فيه المؤدى كل مهاراته مستخدما فيها علمه الموسيقى النظرى (والذى ليس بالضرورة مرتبطا بالقدرة على قراءة او كتابة الموسيقى) مع مزاجه وخياله ، وتتعاون كل هذه العناصر على اضفاء لمسة ذاتية دائمة التغير الى كل موسيقى مؤلفة . وهذا هو مايفسر لنا لماذا لايمكن أن تؤدى اى قطعة من التراث الموسيقى التقليدى مرتين بنفس الطريقة بالضبط ، وحتى لو كان يؤديها نفس الفنان . وفى انواع

---

(١٠) كتاب النجاة : الفصل الخاص بالموسيقى . وهذا الكتاب تلخيص لما جاء فى كتاب الشفاء لابن سينا .

(١١) مخطوطة مكتبة الازهر من صفحة ٣٤٨ الى ٣٥٦ .

« الزواق » التي ذكرها ابن سينا ما يدلنا على طبيعة الدور الذي يقوم به الارتجال في الموسيقى العربية ، وهو دور ليس تاريخيا فقط ولكنه امتد منذ عصر ابن سينا الى اليوم ، وهو يمثل جانبا واحدا بسيطا من جوانب فن الارتجال الذي تألق فيه « المؤدي المبتكر » في الموسيقى العربية . وعندما يشترك في اداء قطعة من التراث عدد من الموسيقيين ، فيضيف كل منهم زخارفه وحلياته الى اللحن (أو الايقاع) الاصلي فان هذا الاسلوب يؤدي الى اثراء النسيج الموسيقى اثراء هيتروفونيا (١٢) Heterophony وهو ما يتفق مع الطابع المفرد اللحن (المونودى) المميز لكل الموسيقات الشرقية . وتمثل هذه الزخارف المرتجلة ، من عازف أو من مجموعة من المؤدين ــ مصدرا من اهم مصادر المتعة الفنية للمستمع المرهف الذواقة الذي يطربه الرنين الموسيقي المجرد في حد ذاته .

واذا نحن تركنا مجال الموسيقى المؤلفة التي يقوم فيها الارتجال بدور مكمل فاننا ننتقل الى المجال الاصيل الذي يتربع فيه الفنان المؤدي على عرشه دون منازع ، وهنا نجد نوعين من الارتجال او « التقاسيم » لهما قيمتهما الفنية الكبرى في تراث الموسيقى العربية الا وهما : التقاسيم الحرة (التي لاتلتزم بايقاع) والتقاسيم المقيدة .

وجدير بالذكر اننا هنا بصدد مقطوعات موسيقية قائمة بذاتها ، عمادها الارتجال ، أي انها من ابتكار وأداء العازف (او المغني في بعض الانواع الغنائية كما سنبين فيما بعد) . وهذه القطع التقاسيمية تؤدي وظيفة بنائية معينة في « **الوصلة** » (ومعناها اللغوى مقطوعات متصلة بعضها) وهي الترتيب الخاص الذي كان يسير عليه العزف والموسيقى في أي ترفيه او حفل موسيقي تقليدي ، وهي تعرف في الشرق باسم الوصلة ويناظرها في بلاد المغرب العربي **(النوبة الاندلسية)** وهي تمثل نظاما خاصا في تتابع المقطوعات الغنائية والموسيقية ، أصبح تقليدا يتوارثه ابناء المغرب العربي باحترام عظيم . ونستطيع القول بان الوصلة او النوبة تناظر مفهوم المتتابعة أو السويت (بالفرنسية Ordre) في الموسيقى الغربية ، وهي مثلها تتميز بوحدة المقام فتكون الوصلة مثلا في مقام الراست او تكون النوبة في طبع السيكاه .. الخ . وتحتل المقطوعات التقاسيمية المرتجلة في الوصلة مكان المقدمة ، وتؤدي وظيفة فنية ونفسية هامة هي تأكيد المقام وتهيئة مزاج العازف والمستمعين ليوافق هذا المقام . وقد تأتي مقطوعات تقاسيمية مرتجلة بعد ذلك فيما بين بعض مقطوعات الوصلة او النوبة ، وهي في هذه الحالة تكون بمثابة فاصل موسيقى Interlude (١٣) ، وتكون وظيفتها تقديم التباين البنائي الضروري ، بين ماهو غنائي وماهو آلي ، وماهو مقيد (الايقاع) وما هو حر .

وينقسم الارتجال او التقاسيم في الوصلة او النوبة عادة الى نوعين ، احدهما ايقاعي يلتزم بضرب ايقاعي خاص ، والاخر مطلق الحرية مشاب له طابع تخيلي Rhapsodic لايلتزم

(١٢) يطلق اصطلاح الهيتروفونية على النسيج الموسيقي الذي يصدر من اشتراك آلة وغناء او مجموعات من كل منهما في اداء لحن واحد ولكن بشيء من الحرية في تفاصيله وبذلك يتحول اللحن المفرد الاصلي الى نسيج موسيقي هيتروفوني .

(١٣) نهج البحث نهجا مقارنا باستخدام مفاهيم معروفة لعلماء الموسيقى الغربيين لتقريب المعنى ، وقد رؤى تركها هنا كما جاءت في البحث المقدم للمؤتمر .

باى ايقاع على الاطلاق . وهذان النوعان من الارتجال تؤديهما الالات الموسيقية اصلا ، ولكن لهما نظائر غنائية ، وان كانت اقل شيوعا . ويمثل هذان النوعان من التقاسيم قمة فن الارتجال في الموسيقى العربية الفنية ، في ماضيها وحاضرها ، ولذلك نتناولهما هنا بشيء من الدراسة التفصيلية والتحليل .

اشهر انواع التقاسيم المقيدة « التحميلة » ، وهى تقاسيم للالات ـ ويناظرها في الموسيقى الغنائية : القصيدة او التوشيح الديني ، وكلاهما من الصيغ القائمة على التناوب بين اداء انفرادى واداء جمعى ، وتؤديهما عادة مجموعة صغيرة العدد ، وهذا هو مايميز التحميلة بانها نوع من التقاسيم المقيدة التى لايؤديها عازف منفرد وحده ولكن تؤديها مجموعة من العازفين .

وفي القصيدة تؤدى البطانه ـ المكونة من عدد محدود من اصوات الرجال ـ وهى تغنى غناء منفرد اللحن (مونوديا) ـ تؤدى البطانة لحنا « مذهبا » اساسيا يتكرر عدة مرات ، بالتناوب مع ارتجالات حرة متمقة يؤديها منشد منفرد ويقدم فيها ابتكارا غنائيا مرتجلا ، ولكن داخل الاطار المحدد للايقاع وللحن المذهب الذى تؤديه البطانه (او الكورال) . وهذا الاسلوب التجاوبي Responsorial يثبت مدى مرونة وتجدد هذه الصيغة التى تعتمد جزئيا على الارتجال الغنائي للمنشد المنفرد (١٤) .

اما التحميلة فهى صيغة دنيوية من صيغ موسيقى الالات ، وهى من اكثر صيغ الموسيقى العربية التقليدية تشويقا وبراعة ، حيث يندمج الايقاع الموزون المحدد مع الارتجال اللحنى الحر ، اندماجا عضويا بارعا ، وبذلك تمثل التحميلة التقابل بين الحرية الذاتية لخيال العازف ، وبين الالتزام بخطة موسيقية بنائية وايقاعية بالغة الاحكام .

وقد كانت التحميلة تعزف فيما مضى كفاصل من موسيقى الالات ، وتؤديها مجموعة صغيرة من العازفين الممتازين الذين يعزفون على الات التخت المعروفة وهى : القانون والعود او اى نوع من الالات من نفس فصيلته (مثل البزق او (الطنبورة) ، والناى والكمان (وهى نفس آلة الفيولينة الغربية ولكن بتسوية مختلفة لاوتارها الاربعة) او احدى الالات الوترية القوسية الاخرى مثل الكمنجة او الاربة الخ ، وقد يقتصر فيها على اثنين فقط ، وعادة تصحب مجموعة الالات النغمية في التحميلة آلة ايقاعية حسب الرغبة . والايقاع الذى تلتزم به التحميلة يكون عادة من احد الموازين البسيطة ذات التكوين الثنائي المنتظم (غير الاعرج) ، ويتكرر هذا الميزان الايقاعي طوال التحميلة مقترنا بنموذج لحنى صغير متكرر (اشبه بما يسمى في الموسيقى الغربية او ستينانو (Ostinato) وتبدأ مجموعة الالات باللحن الاساسي للتحميلة في المقام الاساسي التي تنسب اليه التحميلة نفسها مثل تحميلة بياتى (وهى في هذا تشبه الى حد كبير صيغة الكونشرتو جروسو Concerto Grosso) (١٥) الذى يبدأ الاركسترا كله بلحن اساسى يسمى ريتورنللو اى

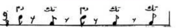
---

(١٤) قدم للمؤتمر كنموذج لهذا النوع تسجيل صوتي لقصيدة دينية للشيخ علي محمود .

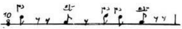
(١٥) الكونشرتو جروسو هو اقدم انواع الكونشرتو وقد انتشر في القرنين السابع عشر والثامن عشر وكان يعزفه اركسترا صغير عماده الوتريات وقد رؤى الاستعانة بهذه المقارنة بين التحميلة وبين صيغة غربية معروفة لان نموذج التحميلة المسجل الذى قدم للمؤتمر كان قصيرا وغير كامل لضيق الوقت . لمزيد من التفاصيل عن الكونشرتو جروسو انظر كتاب التاليف الموسيقى من ترجمة كاتبة البحث (دارالمعارف) .

المرجع) . ويعد اللحن الأساسي للتحميلة تعزف كل آلة بدورها تقاسيم مرتجلة بمصاحبة هذا الميزان الايقاعي وهذا النموذج اللحنى المتكرر وهو ما يخلق نسيجا موسيقيا متعدد الالحان . وينبغي ان يكون التكوين الايقاعي واللحنى للجمل الموسيقية المرتجلة موازيا او مساويا لتكوين اللحن الاساسي للتحميلة في عدد وحداته الايقاعية اومضاعفاتها . وهنا يتسع المجال للخيال الموسيقي المبتكر ، وعندما تعزف التحميلة بواسطة اثنين موسيقيين يكون مجال التنافس والحوار متسعا فيتجاوب العازفان (في صورة سؤال وجواب)في ارتجالاتهما ويتحاوران ويتباريان ، في جمل موسيقية قصيرة تنتقل من مقام لآخر بحرية وبراعة . وهكذا ينقلب القيد الذي يفرضه الميزان الايقاعي المحدد في التحميلة ، الى منصر مثير للخيال والابتكار المرتجل عفو الخاطر . وبالرغم من ضرورة التنقل والتحول من مقام لاخر في التحميلة فان على العازف المنفرد ان يقود الموسيقى في نهاية تقاسيمه الى المقام الاصلى (١٦) لكي يهيىء للمجموعة ان تعيد عزف اللحن الاساسي للتحميلة في المقام الاصلى . وهكذا نجد في التحميلة اهم صيغة من صيغ التقاسيم المقيدة ايقاعيا ، كما انها تمثل النظير الشرقي المماثل لصيغة الكونشرتو الكبير (جروسو) التي انتشرت في اوروبا في عصر الباروك . وجدير بالذكر ان بعض التحميلات تحمل اسماء مثل قره بطاق السيكاه (١٧) .

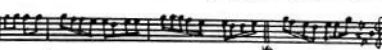
ومن نفس النوع من الارتجال المقيد ايضا التقاسيم الموزونة (على الوحدة) التي ترتبط بميزان او ضرب ايقاعي اساسي يكون من الضروب البسيطة ، وان كان الاغلب ان يكون من الموازين العرجاء مثل ميزان الاقساق .



او من ميزان السماعي الثقيل



(١٦) هذا هو اللحن الاساسي لتحميلة البياتي الشهيرةوهو الذي تعزفه المجموعة في البداية وفيما بين فقرات التقاسيم الانفرادية ثم في النهاية . وهو ياتي في البدايةوالنهاية في المقام الاصلي ولكنه يمكن ان يتحول في خلال التحميلة الى مقامات اخرى وقد تختصر او تعزف اجزاء منه فقط .



(١٧) قدم المؤلف تسجيل صوتي من تحميلة البياتي وقره بطاق السيكاه .

وغالبا ما تعزف التقاسيم على « الوحدة » بواسطة آلة واحدة تصاحبها آلة لحنية اخرى تتولى عزف نموذج لحنى بسيط مهمته ابراز الميزان الايقاعي . ونستطيع القول بأن بناء هذا النوع البالغ التفنن من التقاسيم ، يقوم على نفس مبدأ « باص الارضية » Ground Bass (١٨) ومما يؤسف له أن هذا النوع من التقاسيم يكاد ان يندثر اليوم ، على الاقل في مصر . (١٩)

والنوع الآخر من الارتجال او التقاسيم الذى يعزف ضمن الوصلة او النوبة هو التقاسيم الحرة ، وهى تقاسيم للآلات أساسا ، وان كان لها نظير او شبيه غنائى هو الغناء الانفرادى المنطلق المعروف باسم « الليالى » وهى عبارة عن ارتجال غنائى لايتقيد بأى ايقاع ويغنى على كلمات ياليل ياعين ، ويتبعه عادة « موال » وهو شعر خاص باللغة العامية الدارجة بأنغام مرتجلة ذات طابع تقاسيمي منساب ، وأهم ما يميز ارتجال نغمات الليالى والموال هو طابعها الفريد في شجاه وعذوبته .

ونعود الآن مرة ثانية الى النوع الرئيسي من التقاسيم الآلية الحرة التى تعزف كمقدمة او كفاصل آلي احيانا، في الوصلة ، وهذا هو اشهر انواع الارتجال التى تسمى « بالتقسيم » او « التقاسيم » (وهى تسمية ربما امكن فهمها بالاحالة الى اسلوب الزخارف الاسلامية التجريدية التى تقوم بوظيفة تقسيم الفراغ الى اشكال هندسية ، اى ان كلاهما تقسيم بأشكال مجردة : للفراغ كما في الزخارف ، او للزمن كما في التقاسيم الموسيقية) . ويطلق على هذا النوع من الارتجال في بلاد المغرب العربي اسم (الاستخبار) وهى تسمية تعيد للأذهان مفهوم الريشركارى Ricercare في الموسيقى الغربية (وكانت تطلق في القرن السادس عشر على نوع من المؤلفات البوليفونية ، وتسمى كذلك لان المؤلف الموسيقي كان يقوم ببحث واستنباط كل الوسائل البوليفونية في معالجته للحنه وكأنه يقوم له بعملية استخبار) ـ غير ان الفارق بين النوعين ان « الاستخبار » الشرقي لحني صرف وخال تماما من تعدد التصويت اى البوليفونية .

في هذا النوع من التقاسيم الحرة ينطلق خيال العازف المنفرد لاتحده حدود ، فهو مسير يوحى من مزاجه وشعوره بالجو النفسي والتأثير الخلقى Ethos للمقام الذى يعزف منه . والواقع ان هذه التقاسيم بكل حريتها المنطلقة تمثل ارفع اختبار لبراعة العازف التقنية (في العزف على آلته) واصعب امتحان لمعارفه النظرية ، فهو مطالب بان يبتكر ، عفو الخاطر ، جملا لحنية مقنعة وان يتصرف فيها بالتحول من مقام لآخر تحويلات شيقة ومبتكرة ، متجانسة او متقابلة في طابعها النفسى ، وهو مطالب بعد رحلته عبر المقامات ان يعودّ الى المقام الاصلى عودا مقنعا ومحبوكا ، ولذلك تعتبر هذه التقاسيم بمثابة بحث مجرد في آفاق الجمال الرئيسي الموسيقى ، يستلهم فيها العازف نفس الروح التى تلهم الفنون التشكيلية الاسلامية في تقسيم كل فراغ ـ سواء كان حوائط المساجد او الابواب او الطنافس او اغلفة الكتب وغيرها ـ تقسيم كل

(١٨) باص الارضية لحن منخفض في قرار (باص) الموسيقى يتكرر باستمرار وتصاحبه الحان وهارمونيات متغيرة قد تؤلف قطعا كاملة بهذه الطريقة او يستخدم باص الارضية في فقرة من قطعة موسيقية .

(١٩) قدم للمؤتمر كنموذج لهذه التقاسيم تسجيل صوتى لتقاسيم على الوحدة لمحمد العقاد .

فراغ الى رسوم هندسية مجردة ومتداخلة ،وهكذا يتحول فن الزخرفة الى جزء لايتجزأ من صميم تكوين هذا التقسيم للفراغ في الفنون التشكيلية الاسلامية ، أو التقسيم للزمن في الفنون السمعية الموسيقية .

غير ان هذا النبع من الاصوات الجميلة ،وان بدا لاول وهلة حرا وذاتيا تماما ، الا انه في حقيقته مسير بعرف موسيقي قوي راسخ ، يحدده مساره وسياقه ، فالفنان العازف يستند في التقاسيم الحرة الى تقاليد ترسم له اطار الاداء ،كما انه يهتدي بذوق جيله وعصره في تصرفاته المرتجلة فيحترم ما يسمح به هذا الذوق ويتحاشى مايحرمه (٢٠) . فالعرف السائد والتقاليد الفنية المتوارثة هي التي تحدد الى حد كبير أفضل القفلات الموسيقية (Cadences) في المراحل المختلفة من اى تقسيم ، وهي التي تحدد اللحظة المناسبة للتحول من المقام الاساسي ؛ بل وتحدد دائرة معينة من المقامات هي التي يتم التحويل في اطارها عادة وان اختلفت وسائله .

والحق ان التقاسيم الحرة ظاهرة فنية بالغة الاهمية (بل انها تستحق بحوثا أكثر تفصيلا وتعمقا) فهي تمثل الاندماج التام بين الحرية الفردية والعرف الموسيقي ، وبين الابتكار التلقائي والارتباط بالتقاليد ، كما انها قمة الاضافة الذاتية التي يسهم بها « المؤدي المبتكر » في تيار الموسيقى التقليدية الفنية .

•••

وليست المكانة التي تحتلها التقاسيم ضمن بقايا الماضي ، انها استطاعت على الرغم من ظروف غير مواتية ، ان تعيش حياة مستقلة بعيدة عن مفهوم الوصلة الذي اندثر في العصر الحاضر (في مصر) ، ومع ذلك فلا زالت التقاسيم فنا يمارسه كل العازفين على الآلات في انحاء العالم الاسلامي العربي كله ، ولا زالت التقاسيم تعتبر جزءا حيويا من العدة الموسيقية التي يزود بها اى عازف موسيقي محترف ، بل وجزءا من تدريبه وتكوينه الموسيقي ، هذا على الرغم من ان العصر الذهبي للتقاسيم يبدو وكأنه يقترب من نهايته اليوم .

ولما كانت ظاهرة التقاسيم الحرة تمثل عنصرا جوهريا بالنسبة لروح الموسيقى الشرقية والفكر الموسيقي العربي بصفة خاصة ، فاننا سنتناولها هنا بمحاولة لدراسة تحليلية لبعض جوانبها الفنية الهامة . وفيما يلي بعض الملاحظات المبدئية في مجال التحليل الموسيقي للتقاسيم ، وهو مجال بدأ يثير اهتمام قلة من كتاب وعلماء الموسيقى الغربيين (٢١) وان كان المشتغلون بهذه البحوث في الشرق العربي أقل عددا .

التقاسيم الحرة : ملاحظات تحليلية

ينبغي ان نشير منذ البداية الى ان الملاحظات والافكار التالية ليست الا ملاحظات اجتهادية عامة مستمدة بالاستقراء من خلال ملاحظة اسلوب عدد من الفنانين المشاهير في التقاسيم ممن

(٢٠) ب.سابولتشي Szabolci : تاريخ اللحن History of Melody سنة ١٩٦٥ بودابست .

(٢١) مثل مانتل هود Hood (امريكا) ، ر.اولسين Olsen (الدنمارك) .

ينتمون الى ثلاثة اجيال ، ومن حسن الحظ ان تحت ايدينا تسجيلات صوتية لتقاسيم ترجع الى اوائل هذا القرن .

وليس هنا ماهو اخطر من محاولة التعميم فيما يختص بالقواعد التى تحكم ممارسة ذاتية فردية مثل فن التقاسيم الحرة (اذا كانت هناك « قواعد » بهذا المعنى) وان الصعوبات المشهورة التى تحف بدراسات الموسيقات التى تتناقل بالتواتر الشفوى لتصبح اكثر تعقيدا عندما يتصل الامر بدراسة فن لايختلف باختلاف المناطق الجغرافية والاجيال فحسب ، بل يختلف من اسلوب عازف لاخر داخل المنطقة الواحدة ، ومن بين ابناء الجيل الواحد من ابناء الحضارة الموسيقية العربية الواسعة . ومع ذلك فان التناول التحليلى للتقاسيم امر شيق حقا ، ويستحق المخاطرة فربما عاونت هذه النظرة التحليلية على الحفاظ على هذه التقاليد العتيدة وافادت فى الابقاء عليها ودفعها قدما ، وخاصة فى هذه الفترة التى بدات فيها علامات الانحدار الخطير تظهر على فن التقاسيم ، فربما خرجنا من هذه الملاحظات باستقرار مايشبه بالقواعد التى تعين على « تعليم » فن الارتجال وخاصة التقاسيم الحرة التى هى موضوعنا هنا .

ان اللحن هو العنصر الغالب على التقاسيم الحرة ، واللحن وحده هو الذى ينبغى ان يخلق الشعور بجو المقام ومزاجه ؛ حيث لا توجد عناصر موسيقية اخرى ، الى جانب اللحن ، يمكن ان تعاون فى ذلك . ومفهوم المقام بطبيعته يفرض سياقا او تركيبة او اتجاها لحنيا معينا هو الذى يستمد منه كل مقام طابعه المميز بقدر مايستمده من النظام الخاص لترتيب ابعاد نغماته . وهذا السياق او هذه التركيبة او الاتجاه اللحنى المميز للمقام هو نقطة الانطلاق التى يبدأ منها العازف « بحثه » فى الاصوات والانغام التى تستطيع ان تنقل احساسه بالتأثير النفسى او الخلقى Ethos لهذا المقام ، ويمضى العازف فى هذا « البحث » النغمى فى التقاسيم بتؤدة ، وهو يحقق هذا البحث الكامل عن مميزات وخلاصة المقام على مراحل عدة اولها المرحلة التى يستغل فيها العازف الجنس (التتراكورد) الاول اى جنس الجذع من السلم الاساسى للمقام ، مع اشارات متتابعة الى الجنس الاخفض فى ديوان القرارات للمقام (مثال ذلك بالنسبة لمقام الراست) .



وهذا التصرف يسمح للعازف ان يتعامل بحرية مع درجة الركوز باعتبارها مركز الثقل للمقام ، فيتناولها عن طريق الجنسين المحيطين بها : لاعلى ولاسفل وفى هذه المرحلة تاتى بعض القفلات اللحنية فتكون بمثابة مواضع للتنفس او الراحة وسط الافكار اللحنية المتعاقبة . وغالبا ما يتجنب العازف الجمل الموسيقية المنتظمة فى تماثل رتيب فتزداد الجمل الموسيقية استطالة وامتدادا كلما ازداد العازف انسجاما وتجليا ، وهو ما تشجع عليه عبارات الاستحسان من

المستمعين (الى حد ان شركات الاسطوانات كانت تسجل فى اوائل القرن ـ تقاسيم ومعها اصوات استحسان لابد انها كانت لتحميس العازف وتشجيعه) .

والمرحلة الثانية من التقاسيم يتناول العازف فيها ديوان المقام باكمله فى اتجاه صاعد (اى جنسى الجذع والفرع) وهدفه في ذلك ابراز مميزات المنطقة الصوتية الوسطى فى آلته الموسيقية ، مع اهتمام خاص بالتاكيد على جنس الفرع . وبعد هذا البحث لامكانيات المقام فى اجناسه الثلاثة المبينة يصبح من الضرورى التحويل الى مقام آخر .

على ان التصرفات التحويلية فى التقاسيم هى ادق وابرع مافيها ، وهى اما تسير وفقا لعلاقة تراكوردية (على اساس الاجناس)، وهذا تحويل سلس يطابق القواعد التقليدية للتحويل من مقام الى مقام آخر يشترك معه فى جنس الجذع (مثال ذلك التحويل من مقام الراست الى السوزناك مثلا ، اومن مقام البياتى الى مقام القارجغار) ـ اويمكن ان يأتى التحويل الى مقامات تشترك فى درجة الركوز فقط ، وهنا تنتقل الموسيقى الى مقام جديد لايشارك السابق الا فى درجة ركوزه ، ويكون بالتالى شديد التباين مع المقام الاصلى (مثال ذلك التحويل من مقام النهاوند الى مقام الراست ، او من مقام الحجاز الى مقام البياتى) وهذا النوع الثانى من التحولات اكثر تألقا ، ولكنه يتطلب تمهيدا وتحضيرا مدروسا ، يهيىء لعودة موفقة للمقام الاصلى .

وتعتبر هذه المرحلة ، مرحلة التحويل لمقامات جديدة ، القمة فى بناء التقاسيم ، حيث تتصاعد الموسيقى فيها تدريجيا ، فتمتد الى جنس أعلى وربما الى اثنين من اجناس الديوان الثانى (ديوان الجوابات) للمقام ، ولهذا التصرف مغزاه بل وضرورته فى بعض المقامات التى لاتكون فيها ابعاد الديوان الاعلى نسخة مكررة حرفيا من ابعاد الديوان الاول (كما فى حالة مقام الصبا مثلا) . وهذه المرحلة هى المجال الملائم لابرع استعراض المهارة حيث تؤدى هنا اصعب انواع العزف المنمق وتتزايد السرعة والتشويق فى التقاسيم . وفي آلة العود او الكمان مثلا يبرز العازف مهارته فى عزف النغمات الحادة فى البوزيسيون (Positions) .

ومن التصرفات المألوفة في تقاسيم العود فى هذه المرحلة ، عزف نوتة واحدة مرات متكررة بسرعة ، بالتناوب مع الانغام المكونة للحن يسيطر فى منطقة صوتية متباينة مع النوتة المتكررة وعندما يعزف الصوتان (النوتة المكررة ونوتات اللحن المصاحب لها) بسرعة كبيرة فان الرنين الصادر من الآلة يوحى بتأثير شبيه بتأثير النسيج البوليفونى (المزدوج او المتعدد للحن) ، فيخيل للسامع أن العازف يستخدم العفق المزدوج Double Stopping ، فاذا كانت النوتة المتكررة فى منطقة القرارات فانها تخلق احساسا شبيها بصوت الطنين (Bourdon) اما اذا كانت فى منطقة حادة (وهذا هو الاكثر شيوعا) فانها هنا تشبه ما يسمى بنوتة البيدال (٢٢) المقلوبة Inverted Pedal Point .

---

(٢٢) نوتة البيدال عبارة عن نوتة منخفضة (على الدرجة الاولى والخامسة) طويلة تسمع معها نوتات او اصوات هارمونية (تآلفات) اخرى لاتنتمى اليها وهذا الاصطلاح العام ماخوذ من آلة الاورغن لان العازف كان يمد النوتة المنخفضة عن طريق دواسة (بيدال) القدم ، ويمكن ان تقلب فتاتى فى منطقة حادة .

وبعد هذه القمة الاستعراضية تاتى المرحلة الاخيرة الحساسة والدقيقة فى التقاسيم ، الا وهى بداية رحلة العودة هبوطا الى اساس المقام ، وهى رحلة ينبغى ان تمهد وتخطط بعناية .

وهنا تنتقل الموسيقى تدريجيا نحو الديوان الاوسط الأساسى للمقام ، مع محاولة دائبة لاعادة تاكيد طابع المقام الاصلى وعندما ينهي العازف اخيرا لمس جنس ديوان القرارات المنخفض ـ تذكيرا بمرحلة البداية ـ تختتم التقاسيم بقفلة موسيقية محبوكة وكاملة الاستدارة ومحلاة بزخارف لحنية باذخة .

البناء الموسيقى : لاشك انه من التناقض ان نتحدث عن « بناء موسيقى » (صيغة او فورم) في التقاسيم الحرة المرتجلة ، غير ان الطريقة التقليدية التى تسير عليها اغلب التقاسيم ذات ملامح مميزة بحيث يمكن ان نقول ان التقاسيم تتبع خطة بنائية ثلاثية الاجزاء ، وخاصة من وجهة النظر المقامية : **فالمرحلة الاولى** من التقاسيم ، والتى شرحناها آنفا ، تختص بالعمل فى الديوان الأساسى للمقام . **والمرحلة الثانية** ـ وهى اطول واكثر تنميقا ـ فهى تختص باتاحة الفرصة للتحول الى آفاق مقامية جديدة ، مع نزوع نحو الصعود للديوان الاعلى . اما **المرحلة الثالثة** فهى كما بينا لا تقوم بوظيفة الاعادة لما سبق تقديمه فى القسم الاول (حيث ان هذا يناق طبيعة الارتجال التقاسيمي) وهي ليست اعادة لما جاء بالمرحلة الاولى في المادة اللحنية ، ولكنها تأكيد للمقام الاساسي الذى يسود فى المرحلة الاولى ، واهم تبرير لها هو تمهيد طريق العودة السلسة الى الديوان الاساسي للمقام . ولا نستطيع القول بان هذه الاقسام الثلاثة (٢٢) متعادلة فى طولها او فى جوها النفسى ، اذ ان القسم الاوسط منها يمثل قمة هذا البناء الموسيقى .

ومن الناحية الايقاعية فانه من المجازفة كذلك اطلاق اية احكام تعميمية ، وكل مايمكن استقراؤه هو غياب اى تقسيم واضح او متكرر لوحدة ايقاعية ، فى هذا النوع من التقاسيم غيابا كاملا . ومن المألوف ان تاتى في المرحلة او القسم الاول نماذج وعبارات قصيرة غير متعادلة الطول ، ثم تتجه هذه النماذج نحو الاستطالة مع مزيد من التطويلات (Extensions) غير المنتظمة والبعيدة عن التناسق والسيمترية ، ويتضح هذا بصفة خاصة قرب قمة التقاسيم . ويلاحظ انه عندما تدون التقاسيم فى عصرنا الحاضر ، لاغراض تعليمية (وهو موضوع سنعود اليه فيما بعد) فان خطوط المازورات تلغى تماما من التدوين .

وتستمد التقاسيم بعض الخصائص المميزة لاسلوبها من طبيعة الآلة التى تعزفها ومن امتداد نطاقها الصوتى ، والآلات التى تعزف عليها التقاسيم هى نفس الآلات المكونة للتخت ، ولكل منها طابعها الصوتى الخاص بها والتكنيك الخاص فى عزفها ، وهى عناصر تؤثر تأثيرا جوهريا على اسلوب وطابع التقاسيم ، فتقاسيم الناى تختلف كثيرا عن تقاسيم العود او تقاسيم القانون ، حيث تتخذ البراعة العزفية فى كل آلة صفة موجهة تتحكم في اسلوب التقاسيم .

---

(٢٢) يمكن ايضاح الخطة البنائية المالوفة للتقاسيم الحرة كما يلي : أ) المقام الاساسي ب) التحويل لمقامات اخرى جـ) العودة للمقام الاصلى .

ان فن التقاسيم فن رفيع يتطلب تذوقه تذوقاً رفيعاً من « الموسيقية » (وليس معنى هذا بالضرورة ان يكون العازف قارئاً للموسيقى) . وفي مصر وحدها عدد وفير من كبار فناني التقاسيم الذين لمعوا في التقاسيم الحرة او الموزونة ونذكر من هؤلاء على سبيل المثال لا الحصر : **محمد العقاد** (الكبير) ، **امين البزرى** ، **سامي الشوا** من جيل أوائل القرن ، **وامين المهدى ومحمد القصبجي وصفر علي وجرجس سعد ورياض السنباطي ومحمد عبد الوهاب** (٢٤) **ومحمد عبده صالح ومحمود عفت** وغيرهم من ابناء الجيلين الاوسط والاصغر ، ولهم جميعا تسجيلات صوتية رائعة للتقاسيم تعتبر وثائق صوتية لها اهميتها الكبرى بالنسبة لتراث الموسيقى العربية الفنية .

ونحن نجد في التقاسيم الحرة جوهر جماليات الموسيقى العربية ، فهى فن ذاتي وشخصي في تعبيره ، ووثيق الارتباط بالحالة الشعورية للفنان في لحظة معينة وفي ظروف بيئية معينة . ويقوم المستمعون للتقاسيم ـ بطريقة استجابتهم للعزف ومدى تشجيعهم للعازف ـ بدور لا يستهان به في تهيئة الجو النفسي الموالي للعازف . وقد ذكرنا قبلا ان فن التقاسيم فن تجريدي او هو النظير الصوتي للاتجاه التجريدي الغالب في الفنون التشكيلية الاسلامية ـ ومع ذلك فان التقاسيم لا تخلو في الموسيقى العربية من قيمة عاطفية ، وان كان نوع الانفعالات التى تعنيها هنا يختلف كثيراً عن عالم الانفعالات العاطفية الذاتية المميزة لرومانتيكية القرن التاسع عشر في الموسيقى الغربية مثلا ، ويمكن القول بان عالم المشاعر في التقاسيم العربية عالم ارحب واوسع من المشاعر الفردية المعروفة في الموسيقى الغربية . وتستمد التقاسيم تأثيرها الكبير على المستمعين من الجمال الحسى المجرد للرنين الموسيقى الذى يبرز فيها كهدف في حد ذاته ، فهى تخاطب المشاعر من خلال جمال الرنين الصوتي النقي الذى يستمد منه المستمع ، في الوقت نفسه ، متعة عقلية خالصة .

وظيفة الزخارف في التقاسيم :

وخلافا للمفهوم الغربي فان الحليات والزخرف في الموسيقى العربية ليست خارجية او زائدة ، وهي في الوقت نفسه ليست دليلا على « ان فن العزف يتفوق بكثير على القدرة العقلية للتركيز لدى العازف » (**هـ. باري**) فالواقع ان حب الزخارف جزء اصيل من نزعة التجريد المسيطرة في كل الفنون الاسلامية ، فالزخارف لا تفي بحاجة فنية وجمالية اصيلة فحسب ؛ بل انها تؤدي في التقاسيم وظيفة بنائية اساسية ، ففي هذه الارتجالات المفردة اللحن (المونودية) ـ حيث تختصر الموسيقى الى جوهرها وهو اللحن فقط ـ فان الزخارف تقوم بوظيفة التشديد او الضغط على النغمات الرئيسية في المقام ، بمعنى ان الزخارف هي التى تجسم تأثير القفلات الموسيقية ، عن طريق خلق احساس واضح من التوتر اللحني ، يعقبه (في ختام القفلة) شعور بالانفراج . ويلاحظ ان الاستماع الى الموسيقى العربية بصفة عامة يتم في جو يسوده الارتياح والاسترخاء ، ولهذا الموقف تأثير ايجابي في تطور العنصر الزخرفي الباذخ الذى اصبح شيئا اساسيا في صميم الارتجال الموسيقى الفنى .

---

(٢٤) قدم المؤلف تسجيل صوتي لتقاسيم عود من محمد عبد الوهاب وامين المهدي .

وبعد هذا العرض الذى حاولنا فيه تسجيل بعض الملاحظات التحليلية للتقاسيم في لحنها وايقاعها وبنائها الموسيقى واسلوبها وطابعها الجمالى ننتجه بعد ذلك الى محاولة لرصد ظاهر الارتجال الموسيقي في العصر الحاضر وفي الظروف المتغيرة للحياة الموسيقية المعاصرة في الشرق الاسلامى .

●●●

مكان الارتجال في الظروف المتغيرة للحياة الموسيقية المعاصرة :

في هذه الظروف السريعة التغير التى يعيشها العالم اليوم تمر الموسيقى العربية عامة ، وخاصة هذا الجانب المتبع الدقيق منها ، وهو فن الارتجال ، بظروف بالغة الحساسية ، ولا يستثنى من هذا الا ترتيل القرآن . ذلك ان تركيب المجتمع والملابسات الاقتصادية التى ترعرعت فيها هذه التقاليد الموسيقية الموروثة ، قد تعرضت في هذا العصر لتغيرات عنيفة لا مرد لها ولا سبيل الى ايقاف تيارها : فالانتشار الهائل للوسائل الاعلامية الجماهيرية (كالراديو والتلفزيون ... الخ) لم لغة الموسيقى الغربية التى دخلت الى الحياة الموسيقية في البلاد العربية مؤخرا من خلال تلك الوسائل ، كل هذه العناصر قد هزت اركان الحياة الموسيقية في البلاد العربية وادت الى تغيير - يتفاوت في درجاته - في سياق الموسيقى والحياة الموسيقية ، فقد اختفى تقريبا ذلك الجو المريح المسترخى الذى ازدهرت فيه « الوصلة » الموسيقية الطويلة في بلاد المشرق (وان كانت النوبة الاندلسية لاتزال مزدهرة في بلاد المغرب العربى) واختفت معه « الوصلة » ذاتها واتخذت الموسيقى العربية الفنية صورا جديدة في تقديمها وآدابها ، بل واتخذ الانتاج الموسيقى العربى الحديث أبعادا جديدة . ولا شك أن تراث الموسيقى العربية يحتل مكانه في صميم الحياة الموسيقية في البلاد العربية ، غير ان ملابسات تقديم هذا التراث واساليب ادائه تطورت منذ منتصف القرن تطورات جديدة غيرت بعض المفاهيم التقليدية المتوارثة . ولعل من ابرز هذه التطورات اختفاء التخت الصغير المكون من عازفين بارعين ، حيث حلت محله الآن فرق موسيقية ضخمة مكونة مثله من الآلات الشرقية التقليدية ولكن باعداد كبيرة تصل احيانا الى ثلاثين او اربعين عازفا ، كما ظهر عنصر الفرق الغنائية الكبيرة التى يتألف الكورال فيها من عشرين الى اربعين منشدا .

وقد انعكس اثر هذا النزوع الى الضخامة على الموسيقى نفسها ، فباختفاء العازفين (الصوليست) العظماء من التخت ، اصبح فن الارتجال الندر واقل شيوعا واقل فنا ، ومما ساعد على ذلك انتشار التدوين الموسيقى وظهور شخصية قائد الفرقة الموسيقية التقليدية ، مع حرص على توحيد النص الموسيقى وربط كل تفاصيله تنظيما وتنسيقا لأداء المجموعات الكبيرة ، وهكذا اثر ظهور التدوين الموسيقى في كبت واضعاف ملكات الارتجال لدى الدارسين الذين يعتمدون الآن كلية على قراءة النوتة المكتوبة لهم ، وتقل امامهم فرص الاعتماد على الذاكرة وفرص الابتكار الذاتى الفردى . كما ان القائد الموسيقى للفرق الشرقية اصبح يبذل جهدا واضحا في سبيل توحيد النص الموسيقى واثراء الرنين الصوتى للفرقة بحيث يلائم قاعات الموسيقى الكبيرة التى تقدم فيها الموسيقى العربية التقليدية اليوم . غير ان الكثير من الخصائص العميقة الدقيقة المميزة للموسيقى العربية الكلاسيكية راحت ضحية الفرق الكبيرة . وحين يعزف التراث

الموسيقى العربي في نسخة موحدة التفاصيل ومربوطة بالنوتة الموسيقية فان ذاتية العازف وابتكاره يتأثران بذلك تأثيرا سلبيا . ولقد اثبت هذا التطور الحديث لطريقة اداء الموسيقى العربية والمكان الذى تؤدى فيه ـ اثبت انه يشكل قيدا على العازف او المؤدي الذى كان ، فيما مضى ، القوة الدافعة الرئيسية وراء الازدهار العظيم لفن الارتجال . ولقد كان لنزعة ضخامة فرق الموسيقى العربية آثارها السلبية ليس فقط على فن الارتجال بل وعلى العنصر الهيتيروفونى المميز للأسلوب التقليدى للموسيقى العربية . والواقع ان هذا التطور ، وما خلقه من ظواهر جديدة ، يستحق دراسة عميقة لا للجوانب الموسيقية فحسب بل والاجتماعية والثقافية أيضا .

غير ان نزعة الارتجال العميقة الجذور في الموسيقى العربية ، قد وجدت لها مجالات ومتنفسات اخرى في الظروف والملابسات الراهنة للحياة الموسيقية العربية وعلى مستوى فنى يختلف عما كانت عليه في الماضى . وفي الاسطر التالية عرض لظواهر الارتجال في الحياة الموسيقية اليوم ، وهو ما يثبت ان فن الارتجال لم ولن يندثر ، وان تغيرت صورته .

يظهر عنصر الارتجال متخفيا بشكل آخر في مجال الموسيقى العربية الحديثة « الشائعة »(٢٥) القائمة على اساس المقامات التقليدية ، فهناك من كبار المطربين الذين يحرصون على ان يقدموا من خلال ارتجال الحليات والاضافات قدرا من ابتكارهم يضاف الى الالحان المؤلفة لاغانيهم ، فمثلا نجد ان مطربة شهيرة مثل ام كلثوم تستطيعان تستحوذ على اعجاب جمهورها خلال عدة ساعات متواصلة ، عن طريق ارتجالها لحليات رشيقة تزوق بها الخط الميلودى ببراعة وتفنن حتى لاتكرر نفس اللحن والكلمات مرارا عديدة دون تصرف (٢٦) .

غير ان اهم ظواهر هذا الاحياء لروح الارتجال هو ذلك الذى تلمس آثاره في اعمال المدرسة القومية البوليفونية الشرقية والتى يمثلها في مصر عدد من المؤلفين الموسيقيين المحدثين الذين درسوا فنون التاليف الموسيقى الغربى ، واتجهوا بدافع من القومية الى خلق ما يمكن ان يسمى لغة موسيقية « ثالثة » من صنعهم : فهم يخضعون مفاهيم التاليف الغربى واساليبه البوليفونية والصياغية Formal للعناصر اللحنية (المقامية) والايقاعية والجمالية الراسخة في تراثهم التقليدى والفولكلورى ، اى ان موسيقى هذه المدرسة القومية الشرقية تسعى لتحقيق انصهار للغتين الموسيقيتين الشرقية والغربية ، لتستخرج منهما « لغة ثالثة » جديدة اكثر تعبيرا واقرب لروح الشرق . وليس هذا الاتجاه من ابناء الشرق نحو الموسيقى الغربية امرا غريبا بل ان له نظيرا مباشرا في الغرب يتمثل في الفلسفة التى توجه بعض التجارب المعاصرة لعدد من المؤلفين الغربيين الى محاولة اكتشاف قيم جديدة في الموسيقات الشرقية لكى يطعموا بها الموسيقى الغربية المعاصرة . (٢٧)

---

(٢٥) المقصود بهذا الاغانى الجديدة الشائعة والتى يمكن ان تمثل بموسيقى « البوب » الغربية .

(٢٦) قدم للمؤتمر نموذج لهذا النوع من الارتجال الزخرفى الحديث فقرة من اغنية الف ليلة وليلة .

(٢٧) مثال ذلك تاثر اوليفيه ميسيان Messiaen بايقاعات الموسيقى الهندية وتاثر هنرى كاول Cowell بطابع الموسيقى الايرانية وفى ذلك كثير .

وتمثل هذه المدرسة البوليفونية الجديدة تطورا حديثا وهاما فى عالم الموسيقى الفنية فى الشرق الاسلامى ، فهى ترجع الى ثلاثة اجيال فى تركيا (جيل **جمال رشيد** ثم جيل **عدنان سايجون وجيل عثمان الهانباش**) وجيلين فقط فى كل من ايران ومصر (جيل **ابو بكر خيرت ويوسف جريس وحسن رشيد** ثم جيل **عزيز الشوان وجمال عبد الرحيم ورفعت جرانه** .. الخ) ولبنان (**جيل فليحان** وجيل **توفيق سكر وعبد الغنى شعبان** وغيرهم) .

ويبدو ان عنصر الارتجال ــ رغم انتمائه الاصيل للموسيقى الكلاسيكية العربية ربما عاش حياة جديدة فى هذه الموسيقى الشرقية الحديثة ذات الابعاد الثلاثة (٢٨) ، حيث يبرز فيها احيانا فى بعض التأثيرات الجديدة الشيقة . فربما برزت روح الارتجال عند بعض المؤلفين (البوليفونيين) فى صياغتهم اللحنية ، حتى عندما يعبرون من خلال الاركسترا السيمفونى : ففى موسيقى **يوسف جريس (١٨٩٩ ــ ١٩٦٩)** ــ احد رواد المدرسة القومية الموسيقية فى مصر ــ نجد الخط اللحنى حافلا بملامح هامة لفن الارتجال ، وهى هنا تمثل حلقة اتصال تلقائية واصيلة مع التقاليد القديمة ، وعلى الرغم من اختلاف اللغة الموسيقية الهارمونية والاركسترالية فاننا نشعر فى موسيقى جريس بان روح الفنان المرتجل ليست بعيدة تماما فى القصيد السيمفونى « مصر » (١٩٤١) بخطه اللحنى المتعرج فى تلقائية اشبه بطابع الموال . (٢٩)

ونجد فى كونشرتو القانون والاركسترا من موسيقى **رفعت جرانه** (١٩٢٤) (٣٠) وهو ينتمى للجيل الثانى من المدرسة القومية المصرية ــ نموذجا هاما لعنصر الارتجال فهو قد اختار الاذان بلحنه الشبيه بالالقاء (الريتشاتيف) كلحن اساسى للحركة الثالثة من هذا الكونشرتو ، وهو بهذا اضطلع بمهمة عسيرة وهى محاولة بناء حركة كونشرتية على اساس هذه المادة الموسيقية ذات الطابع المرتجل .

كما استلهم مواطننا **حليم الضبع** (المقيم حاليا فى الولايات المتحدة) الصيغ العربية القائمة على الارتجال فكتب « تحميلة » للاركسترا السيمفونى بمصاحبة فلوت (٣١) ، واستغل فيها المبدأ البنائى لهذه الصيغة الكلاسيكية القائمة على الارتجال ، وكتبها باسلوب موسيقى هيتيروفونى حديث .

والمثال الاخير فى هذا المجال محاولة طموحة لاضفاء طابع الارتجال الشرقى على صيغة الصوناته الغربية . فقد اتبع **جمال عبد الرحيم** (١٩٢٤) ــ المؤلف المصرى ــ صيغة الصوناته الغربية فى عمله : صوناته للفيولينة والبيانو (١٩٥٩) اتباعا خارجيا فقط ولكنه تخلى تماما عن عنصر التباين

---

(٢٨) المقصود بذات الابعاد الثلاثة انها تستخدم بعد تعدد التصويت الى جانب البعدين التقليديين وهما النغم والايقاع .

(٢٩) قدم للمؤتمر تسجيل صوتى للقصيد السيمفونى مصر : موسيقى .. يوسف جريس .

(٣٠) قدم للمؤتمر تسجيل صوتى للحركة الثالثة من كونشرتو القانون : موسيقى رفعت جرانه .

(٣١) عزفها اركسترا القاهرة السيمفونى سنة ١٩٥٩ وهى مسجلة على اسطوانة .

الجوهري الذي يجب ان يميز طابع كل من الموضوعين الاول والثاني في هذه الصيغة (٢٢) ، وهو مبدأ يعد من اساسيات صيغة الصوناته الغربية ، ووجهة نظره في ترك التقابل جانبا انه يرى فيه عنصرا غريبا عن الروح الشرقي . ولكنه حاول ان يحقق التوازن او التباين في صوناتته بوسائل بنائية أخرى ، وذلك باضفاء طابع ارتجالي تقاسيمي على لحن الموضوع الثاني للحركة الاولى ، وهو طابع « اشبه بالارتجال الفنائي العربي » (**هـ.هـ.شتوكنشمت سنة ١٩٦٢**) وهكذا استطاع المؤلف ان يوحد بنائيا بين اللحنين الغنائيين في الحركة الاولى بكتابة لحن كنترابنطي تقاسيمي ليصحب لحن الموضوع الثاني . (٢٣)

ومثل هذا التجديد البنائي الطريف يمثل جانبا هاما من اسلوب هذا المؤلف الذي يحاول بعث المقامات والايقاعات الشرقية في كيان موسيقي حديث .

•••

ان تقاليد هذا الفن القيم ، فن الارتجال ،تتعرض في هذه الملابسات الجديدة (اكثر من اي جانب آخر في الموسيقى العربية) لخطر كبير ، فالارتجال بطبيعته فن دقيق يصعب تدريسه ولذلك « يجد المدرسون صعوبات كبيرة في تلقينه لتلاميذهم » (م.حود) .

واليوم مع ظهور نظم التعليم الموسيقي الجديدة في العالم العربي فان هناك عوامل عديدة اصبحت تتهدد فن الارتجال وتنبيه الى تحجير ، اذ ان اي محاولة لتسجيل التقاسيم مثلا بالنوتة الموسيقية للاغراض التعليمية (اتباعا لخطوات منهج تعليمي معين) ستؤدي بطبيعة الحال الى خلق نماذج جامدة مكررة يمكن ان يكون لها تاثير مدمر لكل تلقائية او اصالة في الارتجال ، وخاصة في هذا العصر الذي بدأ يندر فيه كبار عازفي التقاسيم ويقل عددهم . واليوم يكاد تيار هذا الفن ان يندثر (ولو مؤقتا) وينبغي ان تتخذ كل الوسائل وتحشد كل الجهود في سبيل انقاذه والحفاظ عليه ، وهذا هدف يتطلب عملا مركزا ومنظما ، ولذلك فان موضوع الارتجال في الموسيقى الشرقية ، على اختلاف لهجاتها ، موضوع جدير بدراسة علمية عميقة لا تأخذ في الاعتبار ابعاده الموسيقية وحدها ، بل والثقافية والسوسيولوجية والاقتصادية ايضا .

واني لاقترح على الهيئات العلمية للتربية الموسيقية ان تتبنى مثل هذه الدراسة ، التي ينبغي ان تعتمد على عملية تسجيل شامل لعدة نماذج تمثل مختلف أساليب وفنون الارتجال تسجل صوتيا من كل انحاء العالم العربي بل والشرق الاسلامي كله . وسوف يعين التصنيف الدقيق لتكنيك كبار الفنانين وطرقهم في الاداء على استنباط طريقة جديدة وملائمة لتدريس هذا الفن بالمعاهد الموسيقية الحديثة بطريقة تحافظ على هذا الفن وتشجعه وتنشره باعتباره جزءا اصيلا من تراث تقليدي عظيم ، وباعتباره كذلك عنصرا موسيقيا هاما قادرا على اثراء التطور الموسيقي الشرقي في المستقبل .

---

(٢٢) انظر صيغة الصوناته في كتاب التاليف الموسيقي المشار اليه سابقا .

(٢٣) قدم للمؤتمر تسجيل صوتي للحركة الاولى من صوناته الفيولينة : موسيقى جمال عبد الرحيم .

عبدالوهاب بلال

المقامات العراقية

مازال تاريخ الحياة الموسيقية والغنائية في العراق مجهولا ، فهو بحاجة الى البحث العلمي الجاد ، والدرس العميق ، لاستجلاء الحقيقة التاريخية . وذلك لاعادة كتابة تاريخ الموسيقى والغناء في العراق من جديد ، باسلوب علمي يعتمد على المصادر الموسيقية الصحيحة . يقول **الشيخ جلال الحنفي في تقديم « الدر النقي في علم الموسيقى » للشيخ احمد بن عبد الرحمن القادري الرفاعي الشهير بالمسلم الموصلي : ـ**

هذه الرسالة ذات الصفحات اليسيرة من بعض المصادر السانحة في مسائل المقام العراقي ، فلقد كتبها رجل عراقي ـ من اهل الموصل ـ كان ذا المام بالمقام والاشتغال فيه هو الشيخ احمد بن عبد الرحمن الموصلي القادري الرفاعي الشهير بالموصلي المتوفي في حدود سنة ١١٥٠ هـ .

● **استاذ تاريخ ونظريات وتحليل الموسيقى العربية في معهد الفنون الجميلة ببغداد . له مؤلفات موسيقية عديدة وعدة كتب مخطوطة تبحث في شئون الموسيقى .**

ان كل مصدر من مصادر البحث الموسيقي والغنائي لاية حقبة عراقية سالفة ـ اذا امكن العثور على مثله ـ يؤدي اهم الخدمات العلمية في هذا المدى الشاسع العريض ، وما من شك في ان توفير ذلك وسنوحه يعين على دراسة تأصيل المقامات العراقية ، والوصول في مسائلها الى بداية قد يطمئن البحث العلمي اليها .

فلقد كتب البعض يقول ان تاريخ المقامات العراقية يعود الى حوالى (٣٠٠) عام أو (٤٠٠) عام ، وزعم البعض الآخر ان تاريخ المقامات العراقية يعود الى (١٦٠) عاما مضت .

وهكذا يتخبط البعض في تحديد تاريخ المقامات العراقية ، وهي تحديدات واهية ومزاعم باطلة لاصحة لها وغير واردة قطعا . وان البحث والاستقصاء والتنقيب العلمي الجاد ، الى جانب سعة الاطلاع على كتب التاريخ التي تبحث في شؤون الموسيقى يجب ان تكون رائد الكاتب والباحث والمؤرخ ، اذ ان التسرع او الحكم اوتقدير التاريخ اذا لم يكن مستندا على ادلة علمية مثبوتة حتما سيكون حكما او تقديرا باطلا يسيء الى التاريخ ولا ينفعه ويقول **الامام علي** عليه السلام الناس اعداء ما جهلوا (١) .

وفي خزانة الكتب في استنبول (٢) كتاب (**مقاصد الالحان**) تاليف **نور الدين المراغي الذي طبع قبل ٥٥٢ عاما** اي طبع في سنة (٨٢١ هـ المصادف لعام ١٤١٨ م) ، والذي ورد فيه اسم (المقام) اذ يقول نور الدين المراغي (٣) مايلي :ـ

... الحمد لله الذي زين الاصوات بطيب الالحان والنغمات ، وسيرها دائرة بين الشعب والمقامات .. » وعلى الرغم من انه كان لأهل بغداد فنهم الغنائي (المواليا) وهو (الموال) و (المقام) (٤) احد اشكاله ، ومنهم انتقل الى مصر .

وتحدث **الرئيس ابن سينا** عن المقامات في كتابه الشفاء (٥) كما تحدث **محمد بن اسماعيل ابن عمر شهاب الدين في « سفينته »** قائلا عن النغمات والمقامات :ـ

وانها بهذا الاعتبار يقال لها مقامات وتسمى باسماء مخصوصة (٦) وقد جاء ذكر المقامات ايضا في ارجوزة الانغام (٧) **لبدر الدين محمد بن علي الخطيب الاربلي** التي نظمها في سنة ١٣٢٨م . وتحدث **محمد بن عبد الحميد اللاذقي** (٨) المتوفى سنة ٩٠٠ هـ . والقدماء يسمون الادوار المشهورة بمقام وبردة وشد ، واما المتاخرون فيسمون تلك الالحان بمقام فقط . وتحدث **يحي بن علي المنجم** (٩) عن المقامات منذ اكثر من ١٠٩١ عاما .

اما الاستاذ **مجدي العقيلي** الكاتب والباحث الموسيقي السوري فيقول :ـ

بصراحة لولا محافظة بغداد على فنونها العباسية (١٠) المتمثلة في (**مقاماتها العراقية**) ، ومحافظة المغرب على النوبات **الاندلسية** ، لفقدنا تراثنا الموسيقي العربي **بصورة نهائية** .

وهناك حقيقة لايتطرق اليها **الشك نظاهي** ان الموسيقى العراقية **عريقة وذات اصالة** ، والموسيقى قديمة جدا قبل ايران واليونان (١١) اثبتت **الآثار** انها في العراق **اقدم بكثير من هذه**

الامم ، وقد سارت الموسيقى فى طريقها متاخرةعن شيوع المقامات ولا يصح ان تعد (فارسية) ، كما لايصح أن تعد (يونانية) بسبب ما اخذ من اساليب او مصطلحات لتقوية الناحية الفنية من جراء شيوع الفلسفة . وانما تعصب الفلاسفةعندنا الى الموسيقى اليونانية مثل **ابن سينا والفارابي** ، لكنها لم تلق نجاحا .

ولعقد هؤلاء بحيث لم يذكروا نوابغ الموسيقى عندنا ،كما تصلبوا فى الفلسفة. وتمثلت الموسيقى اليونانية برسالة ابن سينا وبما ذكرهالفارابى .

اما ايران فانها اخذت الموسيقى العربيةعينا بلا تحوير ، نقلتها الى لغتها ، ولم تكن لها موسيقى بالمعنى الفنى المراد ، وغاية ماهنالك كان لتلاحق الافكار قيمة فى تكامل الفن وضروبه .

وقد يذهب البعض الى ان الموشح هو الغناءالعباسي الذى وصلنا ، فمن هذا لايمكن اعتبار تاريخ المقامات العراقية يعود الى العصر العباسي ولكن هذا المذهب مردود ، اذ ان الموشح من ابتكار المغني البغدادى **ابو الحسن علي بن نافع الملقب** بـ (زرياب) موسيقار الاندلس الذى كان اول عهدنا به انه كان احد موالي الخليفة العباسي المهدى (٧٧٥ — ٧٨٥م) (١٢) .

وان زرياب قد ابتكر الوشح وهو فى الاندلس ، وهو بهذا يعتبر تراث المغرب وليس تراث المشرق ، وان الغناء العربى الذى عرف فى العصر العباسي لا احد يعرف كيف كان بالضبط ! ورغم الغموض الذى اكتنفه ، فمن الاصح ان المقام العراقي هو ذلك الغناء الذى انتقل من العصر العباسي جيلا بعد جيل .

ولا تزال بعض المقامات العراقية تحمل اسماء مخترعيها **كمقام الابراهيمي** الذى ينسب الى **المغني ابراهيم الموصلي** (١٣) الذى عاش في ايام الخليفة **هارون الرشيد** والذى توفي فى عام ١٨٨ هـ ، ومقام المنصورى الذي ينسب الى المغنى **منصور بن زلزل** الذى عاش في العصر العباسي ايضا ، والذى ابتكر العيدان الشبابيط .

ولقد قيلت آراء لاتثبت للنقد (١٤) منها ان الشعوب العربية لم تعرف الموسيقى قبل ان تخالط الامم الاخرى كالفرس والروم وقدماء المصريين . ومنها ان العقل العربى لم يعرف علوم الموسيقى قبل ان يترجم مؤلفات الاغريق .

ويساعد على بقاء هذه الآراء الخاطئة ،غموض تاريخ الالحان الشرقية (١٥) القديمة من ناحية ، وقلة الدراسات الموضوعة عن الموسيقى الشرقية ، ثم قلة العناية بدراسة الموسيقى الشعبية العربية ، فلو درسنا هذه الموسيقى الشعبية التى نمارسها فى حياتنا الراهنة لاستطعنا ان نجلو الكثير عن الموسيقى الشرقية القديمة .

وبعد قيام الدولة العربية الواسعة (١٦) وانصهار الثقافات والفنون القديمة فى مهاد الحضارات الغابرة فى بوتقة الحياة العربية ، تنوعت اغراض الحياة واتسعت آفاقها ونشأت علاقات جديدة فى اللغة والفن القومي وفن الغناء وفن الموسيقى على السواء .

وقد استمرت الموسيقى العربية فى نموهـا وازدهارها بحيث استردت مجدها القديم بعد بدء العصر الأموى بقليل (١٧) . ثم واصلت تقدمها فى العصر العباسى ، وان بعثها الى الحياة يدين للموسيقيين العرب ، وتلك حقيقة تخالف الرأى الشائع والخاطىء معا من فضل الفرس او غيرهم فى بعث الاغنية عند ازدهار الدولة العربية .

ويقول المستشرق الاسكتلندى **هنرى فارمر** فى كتابه (١٨) تاريخ الموسيقى العربية متحدثا عن القرنين الأولين بعد الاسلام : ـ

ولد جميع الموسيقيين ـ بل الموسيقيين الذين يزعمون انهم من أصل فارسي ـ في بلاد العرب وتثقفوا بها اللهم الا (**نشيط الفارسي**) . ويستطرد هنرى فارمر قائلا : ـ

« وكان جميع موسيقيى العصر الذهبى عربا بالجنس او عربا بالمولد ، ومعظمهم من الحجاز موطن الفن العربى ، واذا كانت مرحلة صدر الدولة العربية قد شهدت ازدهار الموسيقى العربية على أيدى فنانين عرب (١٩) او فنانين نشأوا فى الحجاز وتثقفوا بالثقافة العربية فمما لانزاع فيه ان التأثير الفارسى من ناحية وتأثير البلاد المفتوحة من ناحية ثانية قد لعبت دورها فى خلق انواع جديدة من الاغانى والالحان ، او فى تطوير القديم منها تطويرا تلقائيا صادرا من تغير الثقافة ، وتغير اسلوب الحياة » .

ان قانون الحضارات (٢٠) والثقافات وسنتها المطردة ان تتجاوز دائرتها الى دوائر اخرى ، وان تتلاقح وتتوالد ، وتتفاعل مؤثرة ومتأثرة ، غير ان الامم الحية الواعية تنقل ما يمكنها تسييره مع مقرراتها وتاريخها ، وتطويعه لظروفها وطبائعها ، وكذلك كان المسلمون فى اقتباساتهم الحضارية والثقافية يفعلون .

ويقول الاستاذ **احمد الشرباصي** فى صفحة (٨٦) من كتابه (شكيب ارسلان داعية العروبة والاسلام) : ـ

وشكيب يصر على ان الثقافة العربية ثقافة اصيلة ، وان الذين يعتبرون العرب نقلة مقلدين لليونان والفرس والهند هم الشعوبيون اعداء الامة العربية ، وان هنالك من يؤمن بأن مدنية العرب اصيلة وذات طابع عربى خاص بها ، وانما اخذ العرب عن غيرهم ماكملوا به ثقافتهم كشأن سائر الامم فى اخذ بعضها عن البعض .

وقد تباعد العرب كثيرا من الحان (Melos) البادية واهازيجها وحدائها ، وتنوعوا (٢١) فى ضروب جديدة مختلفة اقتضتها حضارة العرب ، ولكنها لم تخرج عن الصيغة العربية ، والادب العربى ، كما ان الشعر العربى لم يتجاوز عربيته ، وان كانت الحضارة قد بدلت من معانيه ، وغيرت فى ابتكاراته ، ولاينكر التأثر ، كما لايغفل التأثير وهذا لم تسلم منه امة ولا مملكة .

والعرب خلدت آثارهم فى الموسيقى مكانة سامية بين الاقوام ادوا خدمة كبيرة فى ترتيل القرآن الكريم ، وصار من اكبر ما تميل اليه النفوس للتوافق بين الفاظه المتسقة (النظم المعجز) وبين النغمة الموسيقية والاتصال الوثيق بها .

وكان القدامى يسمون الدرجة الصوتية بكلمة (نغمة) (٢٢) اما الان فللنغمة معنى آخر وهو حينما تكون ثلاث درجات صوتية او اربع او خمس درجات صوتية فمن هذه الدرجات الصوتية التي تظهر بشكل متتال الواحدة بعد الاخرى اما صعودا او هبوطا تتكون (النغمة) وهي تقسم الى قسمين كما يلي : ــ

١ ــ نغمة بسيطة .

٢ ــ نغمة مركبة .

النغمة البسيطة هي ماذكرت آنفا ، اي النغمة التي تتكون من ثلاث او اربع او خمس درجات صوتية وتسمى في المقامات العراقية قطعة او وصلة واصغرها تسمى (نيم خانة) وفي الموسيقى العربية تسمى جنس او عقد .

اما النغمة المركبة فهي التي تتكون من درجات صوتية اما خمس او ست او سبع درجات ، اي ديوان كامل ، ومن النغمة المركبة يتكون المقام (Muqam) اي ان النغم يجب ان يكون مركبا من ديوان كامل ونصف الديوان ، ولهذا تسمى بنغم او مقام ، والديوان يتكون من اربع وعشرين درجة موسيقية غير متساوية .

والمقام (١٣) لغة كلمة تعني الاقامة ، والمقام موضع القدمين او موضع الشاعر او المغني عند الانشاد او الغناء ، وتطلق المقامات (Muqami) في الادب على الرسائل الادبية كمقامات الحريري والهمداني والزمخشري ، وذلك تسمية الكلام بالوضع الذي تقال فيه ، ومن هذا التعريف الاخير طبقة المقامات على مايلقيه او يتغنى به من الالحان .

وكلمة (المقام) في الموسيقى العربية تطلق اصطلاحا على مجموعة من الاصوات الموسيقية مرتبة ترتيبا خاصا تجعلها ذات طابع ولون لحني معين . والمقام معناه النغم الذي يخضع لاسس فنية وقواعد ثابتة والتي تسير وفق نظام خاص .

وهذا النظام متبع في مصر وسوريا والاردن ولبنان والكويت والعراق حيث يطلق على لفظة (النغم) كلمة (مقام) التي تستعمل في اغلب الاقطار العربية وتركيا واذربيجان وايران ، وفي تونس يسمون المقام (طبع) وفي الجزائر (صناعة) وفي الهند (راجة) (Raga) وجمعها (Ragas) وجميع هذه التسميات المختلفة ترمي الى تاكيد مايحتفظ به (المقام) من طابع خاص ولون لحني معين ، وذلك من تتابع الدرجات الموسيقية التي يتكون السلم الموسيقي منها .

ويبقى المقام محتفظا باسمه مادامت المجموعة محتفظة بطابعه الخاص ولونه اللحني المميز رغم ما يطرأ من تغيرات نغمية عارضة على بعض الدرجات الموسيقية في المقام ، ويدرك الموسيقي العربي والشرقي (٢٤) ذلك بكل وضوح ودقة بمجرد سماعه المقام ، سواء كان مؤلفا موسيقيا او لحنا غنائيا كمقام او اغنية عربية او لحن شرقي ، اذ تتحسس الاذن ذلك وتشعر به بكل دقة ووضوح ، وهذه خاصية يمتاز بها الموسيقي او المغني العربي والشرقي على حد سواء .

ويلتبس الامر على غير المتخصصين ممن يكتبون عن الموسيقى والغناء ، ويؤدى هذا الالتباس الى اخطاء مثل تصور ان كلمة (المقام) تطلق على الغناء فحسب ، وان الموسيقى لها تسمية اخرى اى الدرجات السلمية ، وفي الحقيقة ان اداء المقام سواء كان غناء او موسيقى هو واحد .

ان الموسيقى (٢٥) هى الغناء ، والموسيقار هو المغنى ، والموسيقات آلة الغناء ، والغناء الحان مؤلفات ، واللحن نغمات متوازنة ، والنغمات اصوات مطربة موزونة ، فالموسيقى والغناء يطلق عليها مقام ، واداء المقام على الآلة او الحنجرة اى بالآلة الموسيقية او الصوت البشرى وكلاهما يؤدى المقام (٢٦) . ولا احد يستطيع ان يفرق بين الموسيقى والغناء من ناحية التسمية ، فيستطيع الفنان ان يؤدى المقام كموسيقى مثلما يؤديه كغناء ، فلا فرق بين الادائين من ناحية التسمية ، فالمقام هو المقام سواء كان موسيقى او غناء . واذا اردت (٢٧) ان تقرا بمقام فانتقل الى شعبته (٢٨) ثم اختم بما ابتدات به فانه الذ واحلى (من الانتقال من مقام الى مقام) .

المقامات العراقية هى لون من الوان الغناء الشعبى العربي في العراق ، **التي صيغت الحانها في العراق ، فغناها المطربون** البغداديون ، والمقامات العراقية هى عبارة عن **مجموعة من الالحان الشعبية المنسجمة والتى** تعددت انغامها وتنوعت الوانها مما اصبح لها **الاثر الكبير في الغناء العراقي ، والذى له الصدارة** على جميع انواع الغناء في البلاد .

وقد استطاعت المقامات العراقية ان تبلور الشخصية البغدادية من خلال رؤى نغمية عربية اصيلة يتجسد فيها الحس البغدادى الاصيل . والبغدادى يرتوى من هذا الزخم النغمى الذى يعبر بكل صدق عن احساسه وشعوره اللذين يشكلان ظاهرة يتميز بها البغدادى باصالته العريقة ، وان الفن بصورة عامة يعطينا الاحساس بالحياة وبمفهوم الانسان وعلاقته بالفن من خلال العمل الذى يعبر به الفنان ، ويجسم لنا في تلك الاعمال احساسنا وشعورنا معا بمفهومه النغمي ، وان الاستجابة الى المقامات العراقية عبر الانغام العربية المتنوعة والمنسجمة التى تتخلل المقامات العراقية ، والتى تميز اهتماماتنا الحسية في العمل الاصيل والذى يبرز الرغبة فينا في رؤى جديدة ، فالفن النابع من احساسنا وشعورنا هو الذى يمنحنا معطيات جديدة في العمل الفني عن طريق الاداء المتقن للمقامات العراقية .

وقد اصبحت اصولها وقواعدها ثابتة بما يسمى (المقامات العراقية) ولكل مقام تكوين وجذب خاص به ، وهذه المقامات العراقية كانت ولا تزال تغنى في العراق ، وكل مطرب من مطربي المقامات العراقية اذا غنى مقاما ما فانه لا يختلف في غنائه عن مطرب آخر من حيث جوهر المقام من ناحية المضمون والشكل فنيا بما فيه من الاسس الفنية . اذ أن تحرير المقام ومياناته وتسليمه لاتتغير عند جميع المغنين ، الا انه قد يحمل بعض الاختلاف الطفيف من حيث الالوان التى تدخل على المقامات العراقية .

الاسس الفنية للمقامات العراقية

يمتاز الغناء العراقي الاصيل المعروف بـ (المقامات العراقية) باسس فنية خاصة درج

عليها مغنو المقام العراقي جيلا بعد جيل ، والمقام العراقي عرف لدى المغنين البغداديين باسلوبه الغنائي الخاص ، والذي يسير عليه المغنى في الغناء . ومن هذه الاسس الفنية التي ينفرد بها المقام العراقي البدء بالغناء ، والذي يسمى بـ(التحرير) أو (الابتداء) . وهناك بعض المقامات وتسمى مقامات (البدوة) او (البدوات) وهي :-

١) البيات ٢) الراست ٣) السيكاه ٤) الحجاز ٥) الصبا ٦) النوى ٧) المنصوري ٨) الخنبات ٩) البنجكاه ١٠) الحسيني ١١) العجم ١٢) الاوج ١٣) الاوشار ١٤) الدشت ١٥) العريبون عجم ١٦) الابراهيمي .

وكلها مقامات تغنى مع الشعر العربي الفصيح ـ باستثناء ـ المقام الاخير (الابراهيمي) فهو من المقامات التي تغنى مع الشعر الشعبي (الزهيري) . ومقامات البدوة يكون تحرير قسم منها من الطبقات المرتفعة (الجواب) والقسم الاخر من الطبقات المنخفضة (قرار) .

١) التحرير :

التحرير (٢٩) عبارة عن البدء بالغناء من المقام وفق اصول متعارف عليها ، والذي يبدأ به المغني عادة بكلمات مميزة وينفرد كل مقام بكلمات والفاظ معينة تكون هي المميزة للمقام الى جانب نغم المقام . وهذا ما يميز المقامات العراقية في الاداء عن بقية الالوان الغنائية العربية المتعارف عليها في البلاد العربية وبضمنها العراق .

والتحرير هو البداية التي يجب ان يلتزمها مغني المقام العراقي ، والتحرير في غناء المقامات العراقية يعني البدء بالغناء باسلوب معين يختلف عن أي لون آخر من الغناء العربي ، وهذا ما يعطي الغناء العراقي ابعادا فنية خاصة لانجد مثيلا لها في غناء البلاد العربية الاخرى .

٢) الاوصال :

تلعب الاوصال (٣٠) دورا بارزا وكبيرا في تلوين المقامات العراقية ، والاوصال هي عبارة من مجموعة من الالحان المتنوعة في المقامات العراقية .

والاوصال تتكون من مجموعة من الاجناس المختلفة والقريبة من المقام الذى يغنيه المطرب ، ويغني مطرب المقامات العراقية هذه الاوصال وهي ، كما قلنا ، اجناس معينة ومعروفة متفق عليها في غنائها في كل مقام من المقامات العراقية . والمقامات العراقية تتكون من المقام الاساسي ، بالاضافة الى عدة قطع واوصال ، وهي تكون معا وحدة متكاملة لاتتجزأ . وهذه القطع والاوصال تلون المقام بنغمات اضافية الى جانب النغم الرئيسي للمقام ، والبناء الفني للمقامات العراقية الذى يكون الشكل الفني للمقامات العراقية التي تعتمد اساسا على المفهوم الجمالي للنغم والتناسق النغمي بين النغم الاساس وبين نغم الاوصال التي تدخل في صلب المقام من ناحية ، وبين نغم المقام من ناحية اخرى ، وبذلك يتكون الشكل الفني للمقام العراقي .

وهذه الاوصال التي تتالف من عدة اجناس تنسجم مع المقام العراقي ، وهي بذلك تلون المقام بما يدخله من الزخم النغمي الذى يمد المقام الاصلي بابعاد نغمية اخرى .

وهذه الابعاد النغمية تلعب دورا طيبا في اغناء المقام بنغمات اخرى قريبة من المقام وتنسجم معه ، فتعطي المقام قوة وابداعا كبيرا ، ويعرف الاستاذ **حمودى ابراهيم الوردى** الاوصال (٢١) حيث يقول :

« ان الالوان التي تدخل المقامات العراقية تسمى باسماء مختلفة ، فمنهم من يسمى اللون بالقطعة ، ومنهم من يسميه بالوصلة ، ومنهم من يسميه بالكلفه . وان كل لون من هذه الالوان او القطع سمي باسم خاص به ، وهي في الحقيقة عبارة عن اجناس موسيقية متعارف عليها في الموسيقى العربية ، وقد دخلت في المقامات العراقية لغرض اضفاء طابع التلوين على نغم المقام » .

٢ ــ القرار :

هناك جوانب فنية اخرى تدخل في المقامات العراقية وهي الاوصال والقرارات والتي عادة تدخل بعد التحرير مباشرة الى ماقبل التسليم حيث يختتم به المقام . ومن هذه الاسس الفنية التي تدخل في المقامات العراقية والتي تلعب دورا بارزا في الابداع في اداء المقامات العراقية وهي ما تعرف بالقرارات (٢٢) .

فالقرارات هي الطبقات (٢٣) الصوتية المنخفضة التي يستقر عليها المغني في اداء المقامات العراقية ، والاراضي الواطئة هي درجات صوتية معينة يتوقف فيها المغني بعد صعوده الى طبقات صوتية عالية ، ثم يهبط الى الطبقات المنخفضة التي تسمى (القرار) والاستقرار فيها .

وهذه القرارات لها اصولها الفنية في الاداء الغنائي للمقامات العراقية التي يجب ان يتعلمها كل من المطرب والموسيقي (العازف) الذي يصاحب المغني في اداء المقامات العراقية .

٤ ــ الميانة :

تعتبر الميانة (٢٤) من الاسس الفنية البارزة في غناء المقامات العراقية ايضا ، فالمغني بعد ان يبدا في غناء التحرير وما يتبعه من الاوصال الغنائية التي تدخل في المقام الذى يؤديه ينتقل الى غناء الطبقات المرتفعة (الجوابات) التي هي عبارة عن الميانة .

والميانة يغنيها المغني بعد ان ينتهي من اداء التحرير والوصل الداخلة في المقام عند الاسترسال في الغناء ، وذلك في آخر وصلة من الوصلات التي يختارها المغني ، والتي تاتي في المقام حيث يرتفع صوت المغني بالنسبة الى المقام الذى يغنيه بصورة تدريجية ، ثم يعود الى درجته الطبيعية الى نفس المقام ويستمر المغني في غنائه ، وفي بعض المقامات يؤدى المغني اكثر من ميانة واحدة .

وبطبيعة الحال ان الميانة الاولى تختلف عن الاخرى التي يغنيها . وان اداء الميانات يتطلب الاحساس العميق للمقام . والميانة تختلف في مقام عن الاخر ، وكما توجد ميانات عالية جدا وتسمى (جواب الجواب) وذلك بما فيها من الفروق الاساسية في الاداء ، واداء الميانة لها اسسها الفنية والتي تتطلب القدرة الفنية والصوتية معا لدى مغني المقامات العراقية .

٥ ـ التسليم :

والتسليم او (التسلوم) فى المقامات العراقية ، ويعنى بذلك اختتام المقام اى الفاصل الذى يسلم به المغني اداء المقام الذى يغنيه . والتسليم أو (التسلوم) فى المقامات العراقية لاتسير على وتيرة واحدة في جميع المقامات العراقية وانما لكل مقام (تسلومه) الخاص ، والمغني البارع يجب ان يتقن أصول التسليم لكل المقامات العراقية الاساسية والفرعية . وان يطلع على اسلوب الاداء فى التسليم للمقامات العراقية المختلفة لانها الختام للمقامات العراقية ، فبهذا نكون قد شرحنا الاسس الفنية التي يعتمد عليها الغناء العراقي المتمثل فى المقامات العراقية وهي :

١) التحرير ٢) الاوصال ٣) القرارات ٤) الميانات ٥) التسليم .

وهذه الاقسام الخمسة هي من اهم وابرز الاسس الفنية التي يرتكز عليها غناء المقامات العراقية والتي يجب ان يضبط قراءاتها المغني لكي يكون مستعدا لأداء المقامات العراقية بالشكل الفني المطلوب .

المقامات العراقية الرئيسية :

المقامات العراقية الرئيسية سبعة وهي :ـ

١) الراست ٢) البيات ٣) السيكاه ٤) الحجاز ديوان ٥) الصبا ٦) العجم عشيران ٧) الحسيني .
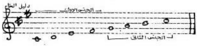
مقام الراست : ـ

يعتبر سلم مقام الراست ، السلم الموسيقي الاساسي فى الموسيقى العربية ، والذى يعتبر ايضا قاعدة المقامات العربية ، وسلمه مكون من الدرجات الصوتية الاساسية المتتابعة تتابعا طبيعيا دون اية زيادة او نقصان على احدى تلك الدرجات الصوتية ومسافات ابعادها (٢٥) وسهولة تركيب هذا المقام الطبيعي يعود الى اصواته الطبيعية هذه ، غير انه لايتفق فى تكوينه الفني مع التكوين الفني لبقية السلالم الموسيقية اى المقامات العربية الاخرى فى قاعدة ابعاد مسافاته الصوتية . ويتالف مقام الراست من الدرجات الصوتية الثمانية التالية :

١) دو ـ راست	٥) صول ـ نوىَ
٢) رى ـ دوكاه	٦) لا ـ حسيني .
٣) مي (كاربيمول) ـ سيكاه	٧) سي (كاربيمول) ـ اوج .
٤) فا ـ جهاركاه	٨) دو ـ كردان .

وفيما يلي سلم مقام الراست مدونا بالنوتة الموسيقية : ـ

سلم مقام الراست
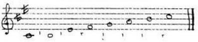


نموذج رقم (١)

وسلم مقام الراست يتالف من جنسين منفصلين وهما جنس الراست على درجة الراست وجنس الراست على درجة النوى . ويفصل بينهما البعد (فا ــ صول) اى (جهاركاه ــ نوى) . اما ابعاد سلم مقام الراست فهي كما يلي وتقرا الارقام من اليسار الى اليمين :

٤/٣ ١ ١١ ٤/٣ ١١

او ٣ ٤ ٤ ٤ ٣ ٤٤

وهي كما في السلم الموسيقي التالي : ــ



نموذج رقم (٢)

وتقوم شخصية مقام الراست على اظهار جنس الراست على درجتي النوى والسيكاه ، وان غنائه في المقامات العراقية ياخذ شكلا وطابعا فنيا خاصا ، حيث تغنى في مقام الراست عدة اوصال ، وهى جنس الراست على الراست ، وجنس الراست على النوى ، وجنس الراست على الكردان ، وجنس الصبا على النوى ، وجنس البيات على الدوكاه ، وجنس الحجاز على النوى ، وجنس الحجاز على جواب النوى ، وجنس السيكاه على جواب السيكاه ، وجنس التكريز على الراست ، ومن هذا يتضح لنا عمق الزخم النغمي الذى يتميز به مقام الراست في الغناء العراقي .
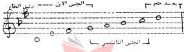
مقام البيات : ــ

يتالف مقام البيات من الدرجات الصوتية الثمانية التالية : ــ

١ ــ ري ــ دوكاه	٥ ــ لا ــ حسيني
٢ ــ مي (كاربيمول) سيكاه	٦ ــ سي ــ (بيمول) ــ عجم .
٣ ــ فا ــ جهاركاه .	٧ ــ دو ــ كردان
٤ ــ صول ــ نوى .	٨ ــ ري ــ محير .

وفيما يلي سلم مقام البيات مدونا بالنوتهالموسيقية : ــ

سلم مقام البيات



نموذج رقم (٣)

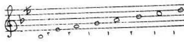
ويتالف مقام البيات من جنسين متصلين ، وهما جنس بيات على الدوكاه ، وجنس نهاوند على النوى او البوسليك ، ويضاف الى الجنسين البعد (دو ــ ري) اى (كردان ــ محير) الى آخر الجنس الثاني ليكون متمما للسلم . اما ابعادسلم مقام البيات فهي كما يلي ونقرا الارقام من اليسار الى اليمين : ــ

٤/٣ ٤/٣ ٤/٤ ٤/٤ ٤/٢ ٤/٤ ٤/٤

او ١ ١ ٢ ١ ١ ٣ ٣.

وهي كما في السلم الموسيقي التالي : ــ

ابعاد سلم مقام البيات



نموذج رقم (٤)

ولقوم شخصية مقام البيات على اظهارجنس النهاوند على النوى او البوسليك ، والجهاركاه على الجاركاه . اما في الغناء العراقيفتغنى عدة اجناس يتناولها المغني في غنائه وهي

جنس البيات على الدوكاه ، وجنس البيات على المحير ، وجنس البيات على الحسيني ، وجنس الراست على الكردان ، وجنس الحسيني وجنس الصبا وجنس العجم وجنس الجهاركاه وغيرها من الاجناس ، لتزيد من قوة المقام بما تمده من الانغام التي تلونه بالوان جميلة .
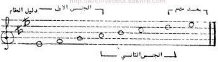
مقام السيكاه : ـ

يتألف مقام السيكاه من الدرجات الصوتية الثمانية التالية : ـ

١ ـ مي (كاربيمول) سيكاه
٢ ـ فا ـ جهاركاه .
٣ ـ صول ـ نوى
٤ ـ لا ـ حسيني
٥ ـ سي (كاربيمول) أوج .
٦ ـ دو ـ كردان
٧ ـ ري ـ محير .
٨ ـ مي (كاربيمول) ـ جواب السيكاه .

وفيما يلي سلم مقام السيكاه مدونا بالنوته الموسيقية : ـ

سلم مقام السيكاه



نموذج رقم (٥)

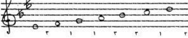
ويتألف مقام السيكاه من جنسين متصلين يضاف اليهما البعد (ري ـ مي × كاربيمول ×) اى (محير ـ جواب السيكاه) في آخر الجنس الثاني ليكون متمما لسلم مقام السيكاه . اما ابعاد سلم مقام السيكاه فهي كما يلي وتقرا الارقام من اليسار الى اليمين : ـ

٤/٣ ٤/٤ ٤/٣ ٤/٣ ٤/٤ ٤/٤ ٤/٣ او

٣ ٤ ٣ ٣ ١ ١ ٣

وهي كما في السلم الموسيقي التالي : ـ

ابعاد سلم مقام السيكاه



٤/٣ ١ ١ ٤/٣ ٤/٣ ٤/٣

نموذج رقم (٦)

وتقوم شخصية مقام السيكاه على اظهارجنس الراست والبوسليك على النووى . وفى المقامات العراقية تبرز فيه اجناس متعددة منهاجنس الحجاز على النوى وجنس السيكاه وجنس الصبا على النوى وجنس البستة نكار وجنس الحجاز على النوى وجنس الاوج وجنس البيات ليكون مجموعة من الالحان المنسجمة في مقام السيكاه .

مقام الحجاز ديوان :

ويتالف مقام الحجاز ديوان من الدرجات الصوتية الثمانية التالية :

١ – رى – دوكاه

٢ – مي (بيمول) – كرد

٣ – فا (دييز) حجاز

٤ – صول – نوى

٥ – لا – حسيني
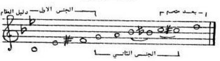
٦ – سي (بيمـول – او – كاربيمول) – عجم – او – اوج .

٧ – دو (دييز) – كردان – او شهناز .

٨ – رى – محير .

وفيما يلي سلم مقام الحجاز ديوان مدونا بالنوتة الموسيقية : –

سلم مقام الحجاز ديوان



نموذج رقم (٧)

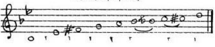
ويتالف مقام الحجاز ديوان من جنسين متصلين يضاف الى آخر الجنس الثاني البعد (دو – دييز – ري) اى (حجاز – محير) ليكون متمما لسلم الموسيقي لمقام الحجاز ديوان . اما ابعاد سلم مقام الحجاز ديوان فهي كما يلي وتقرا الارقام من اليسار الى اليمين :

٤/٤ ٤/٣ ٤/٣ ٤/٤ ٤/٢ ٤/٦ ٤/٢

او ١ ٣ ٣ ٤ ٢ ٦ ٢

وهي كما في السلم الموسيقي التالي :

ابعاد سلم مقام الحجاز ديوان



٤/٤ ٤/٣ ٤/٣ ٤/٤ ٤/٢ ٤/٦ ٤/٢

نموذج رقم (٨)

وتقوم شخصية مقام الحجاز ديوان على اظهار جنس الراست على درجتي النوى والحجاز . ومقام الحجاز ديوان في الموسيقى العراقية ، هو نفس مقام الحجاز في الموسيقى العربية والشرقية ، الا انه يختلف في الموسيقى العراقية – المقامات العراقية – من حيث استعمال الاجناس بكثرة ، فهو ياخذ جنس الحجاز على عدة اماكن ، اى مرة على درجة الدوكاه ، واخرى على درجة النوى وهكذا ، ولهذه الاجناس تسميتها الخاصة وهى (الحجاز ديوان) و (الحجاز مدني) و (الحجاز غريب) و (الحجاز شيطاني) و (الحجاز اجغ) .
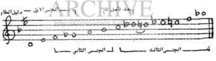
مقام الصبا : ــ

ويتالف مقام الصبا من الدرجات الصوتيةالثمانية التالية : ــ

١ ــ ري ــ دوكاه
٢ ــ مي (كاربيمول) سيكاه .
٣ ــ فا ــ جهاركاه
٤ ــ صول ــ (بيمول) ــ صبا
٥ ــ لا ــ حسيني .
٦ ــ سي (بيمول) عجم
٧ ــ دو ــ كردان .
٨ ــ ري (بيمول ــ او ــ طبيعي) شهناز ــ او ــ محير) .

وفيما يلي سلم مقام الصــبا مدونا بالنوتةالموسيقية : ــ

سلم مقام الصبا



نموذج رقم (٩)

ويتالف مقام الصبا من جنســين متصلينيضاف اليهما جنس ثالث متمم وهو جنس صبا على الدوكـاه ، وجنس حجـاز على الجهاركاهوجنس حجاز على الكردان الذى هو متمم لسلم مقام الصبا . اما ابعاد سلم مقام الصبا فهى كمايلي ، وتقرا الارقام من اليسـار الى اليمين : ــ

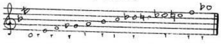
ابعاد سلم مقام الصبا

٤/٢ ٤/٢ ٤/٦ ٤/٢ ٤/٤ ٤/٢ ٤/٦ ٤/٢ ٤/٣ ٤/٣

او ٢ ٢ ٦ ٢ ١ ٢ ٦ ٢ ٣ ٣

وهي كما ق السلم الموسيقي التالي : ــ

ابعاد سلم مقام الصبا



نموذج رقم (١٠)

وتقوم شخصية مقام الصبا على اظهارجنس الحجاز على درجتى الجهاركاه والكردان .

اما مقام الصبا العراقي فيتناول عدةاجناس ، وهي الصبا والبيات والحجاز والراست والجهاركاه والعراق (وتسلومة) فى الموسيقىالعراقية يسمى بـ (الجنازى) وهى حالة من حالات غناء المقامات العراقية .

مقام العجم عشيران : ــ

ويتالف مقام العجم عشيران من الموجاتالصوتية الثمانية التالية : ــ

١ ــ سي (بيمول) عجم عشيران ٥ ــ فا ــ جهاركاه
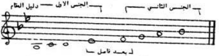
٢ ــ دو ــ راست . ٦ ــ صول ــ نوى .

٣ ــ رى ــ دوكاه . ٧ ــ لا ــ حسيني .

٤ ــ مي (بيمول) ــ كرد ٨ ــ سي (بيمول) ــ عجم .

فيما يلى سلم مقام العجم عشيران مدوناًبالنوتة الموسيقية : ــ

سلم العجم عشيران



نموذج رقم (١١)

ويتالف سلم مقام العجم عشيران من جنسين منفصلين ، يفصل بينهما البعد (مي ــ بيمول ــ فا) اى (كرد ــ جهاركاه) وهما جنسالعجم على درجة العجم ، وجنس العجم على
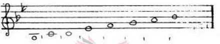
درجة العجم عشيران . اما ابعاد سلم مقام العجمعشيران فهي كما يلي وتقرا الارقام من اليسار الى اليمين : ــ

٤/٢ ٤/٤ ٤/٤ ٤/٤ ٤/٢ ٤/٤ ٤/٤

او ٢ ١ ١ ١ ٢ ١ ١

وهي كما في السلم الموسيقي التالي : ــ

ابعاد سلم مقام العجم عشيران



٤/٢ ٤/٤ ٤/٤ ٤/٤ ٤/٢ ٤/٤ ٤/٤

نموذج رقم (١٢)

وتقوم شخصية مقام العجم عشيران على اظهار جنس العجم على درجتي **الجهاركاه والعجم**، وفي الغناء العراقي يتناول عددا من الاجناس (القطع والاوصال) وهي البيات على الدوكاه ، والبيات على المحير ، والراست على الراست ، والراست على الكردان ، وجنس الصبا وجنس المسجين ، وذلك لتلوين المقام بالانغام الاخرى الداخلة فيه .

مقام الحسيني : ــ

ويتالف من الدرجات الصوتية الثمانية التالية : ــ

١ ــ لا ــ عشيران

٢ ــ سي (كاربيمول) ــ عراق

٣ ــ دو ــ راست

٤ ــ ري ــ دوكاه

٥ ــ مي (كاربيمول ــ او ــ بيمول) ــ سيكا او ــ كرد .

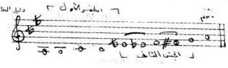
٦ ــ فا (طبيعية ــ او ــ دييز) جهاركاه ــ ا ــ حجاز .

٧ ــ صول ــ نوى

٨ ــ لا ــ حسيني

وفيما يلي سلم مقام الحسيني مدونا بالنوته الموسيقية : ــ

سلم مقام الحسيني



نموذج رقم (١٣)

ويتألف سلم مقام الحسيني من جنسين وهما الجنس الاول (البياتي على الدوكاه) والجنس الثاني (جنس البيات على الدوكاه — او — جنس النوائر على الراست) يضاف اليهما في آخر الجنس الثاني البعد (صول — لا) اى (نوى — حسيني) ليكون متمما لسلم مقام الحسيني ، اما ابعاد سلم مقام الحسيني فهي كما يلي وتقرا الارقام من اليسار الى اليمين :

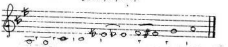
٤/٤ ٤/٤ ٤/٣ ٤/٣ ٤/٤ ٤/٣ ٤/٣

او

١ ٣ ٢ ١ ٢ ٣

وهي كما في السلم الموسيقي التالي : —

ابعاد سلم مقام الحسيني



نموذج رقم (١٤)

٤/٤ ٤/٣ ٤/٣ ٤/٤ ٤/٤ ٤/٣ ٤/٣

وتقوم شخصية مقام الحسيني على اظهارجنس التكرير على درجة الراست ، والبروز على درجة الحسيني لانها مركز النغمة الرئيسية . وفي المقامات العراقية تغنى عدة اجناس (قطع واوصال) في مقام الحسيني ، منها جنس الصباوجنس الارواح وجنس البوسليك وجنس البيات وجنس الراست ، لاعطاء المقام المزيد من التنوع النغمي .

المقامات الفرعية :

تمتاز المقامات العراقية بعدد كبير من المقامات الفرعية وهي كما يلي : ـ

١ ـ الابراهيمي	٢ ـ البهيرزاوى
٣ ـ الجبورى	٤ ـ المحمودى
٥ ـ التـارى	٦ ـ المكابل
٧ ـ المخالف	٨ ـ المخالف كركوك
٩ ـ اللامي	١٠ ـ المنصورى
١١ ـ الحديدى	١٢ ـ الجمال
١٣ ـ الحليلاوى	١٤ ـ الباجلان
١٥ ـ العريبون عرب	١٦ ـ العريبون عجم
١٧ ـ الهمايون	١٨ ـ المدمي
١٩ ـ دشت العرب	٢٠ ـ دشت
٢١ ـ الاورفـه	٢٢ ـ الشرقي دوكاه
٢٣ ـ الشرقي راست	٢٤ ـ الشرقي اصفهان
٢٥ ـ البنجكاه	٢٦ ـ القطـر
٢٧ ـ الراشدى	٢٨ ـ الخلوتي
٢٩ ـ السعيدى	٣٠ ـ الطاهـر
٣١ ـ الاوشار	٣٢ ـ الاوج
٣٣ ـ النوى	٣٤ ـ الحجاز كاركرد
٣٥ ـ الحجاز كار	٣٦ ـ الحجاز غريب
٣٧ ـ الحجاز الآجغ	٣٨ ـ النهاوند
٣٩ ـ القوريات	٤٠ ـ التغليس
٤١ ـ الارواح	٤٢ ـ المسجين

٤٣ ـ المثنوى
٤٤ ـ الحكيمي
٤٥ ـ الحويزاوى
٤٦ ـ العشاق
٤٧ ـ البيات عجم
٤٨ ـ النوروز عجم
٤٩ ـ السيكاه البليان
٥٠ ـ الكلكلي
٥١ ـ البشيرى
٥٢ ـ القـزاز
٥٣ ـ القرباش
٥٤ ـ الخنبات
٥٥ ـ السعيدى المبرقع
٥٦ ـ البختيار
٥٧ ـ المفكار

المقامات الشعرية :

والمقامات العراقية التي تغنى مع الشعر العربي الفصيح (القريض) (٢٦) وهي كما يلي :

١ ـ الراست
٢ ـ البيات
٣ ـ الحجاز ديوان
٤ ـ السيكاه
٥ ـ الصبا
٦ ـ الحسيني
٧ ـ العجم عشيران
٨ ـ الاوج
٩ ـ البنجكاه
١٠ ـ الخنبات
١١ ـ النوى
١٢ ـ المنصورى
١٣ ـ العريبون عجم
١٤ ـ البيات عجم
١٥ ـ القوريات
١٦ ـ البشيرى
١٧ ـ التفليس
١٨ ـ الجمال
١٩ ـ النوروز عجم
٢٠ ـ الاورفـه
٢١ ـ الدشت
٢٢ ـ دشت العرب
٢٣ ـ الحويزاوى
٢٤ ـ الحجاز الآجغ
٢٥ ـ الحجاز شيطاني
٢٦ ـ الحجاز غريب

٢٧ ـ الهمايون
٢٨ ـ السعيدي
٢٩ ـ السعيدي المبرقع
٣٠ ـ المثنوي
٣١ ـ الخلوتي
٣٢ ـ الطاهر
٣٣ ـ الاورشار
٣٤ ـ الارواح
٣٥ ـ العشاق
٣٦ ـ المخالف كركوك
٣٧ ـ السيكاه البلبان
٣٨ ـ القرباش
٣٩ ـ البختيار
٤٠ ـ الهفتكار

المقامات الزجلية : ـ

اما المقامات العراقية التي تغنى مع الشعر الشعبي (الزهيري) فهي كما يلي :

١ ـ الابراهيمي
٢ ـ المدميراوي
٣ ـ المحموي
٤ ـ التاري
٥ ـ المكابل
٦ ـ الجبوري
٧ ـ الشرقي دوكاه
٨ ـ الشرقي راست
٩ ـ الشرقي اصفهان
١٠ ـ الراشدي
١١ ـ الكلكلي
١٢ ـ الحليلاوي
١٣ ـ الباجلان
١٤ ـ القطر
١٥ ـ الحديدي
١٦ ـ الحكيمي
١٧ ـ اللامي
١٨ ـ المدمي
١٩ ـ العريبون عرب
٢٠ ـ المخالف
٢١ ـ المسجين
٢٢ ـ القزاز
٢٣ ـ النهاوند
٢٤ ـ الحجاز كار
٢٥ ـ الحجاز كاركرد

المقامات العراقية والشعر الاعجمي : ــ

هناك عدد من المقامات العراقية التي تغنى بالشعر الاعجمي وهي تقسم الى الاقسام التالية :

ا ــ المقامات العراقية في اللغة الكردية :

وهي المقامات العراقية التي يغنيها الاكراد في شمال العراق ومن اشهرها مقام (الحيران) . ويقول الاستاذ حمودي الوردي عن الاغاني الكردية : ــ

ان الاغاني الكردية (٢٧) هي نوع من انواع الغناء العراقي ، منها ما هو حديث النظم والنغم . ومنها ما هو على شكل مقامات .

ب ــ المقامات العراقية في اللغة التركية : ــ

المقامات العراقية التي تغنى في التركية تقسم الى قسمين كما يلي : ــ

١ ــ القسم الاول : ــ

المقامات العراقية التي تغنى في اللغة التركية ــ لغة استنبول ــ العثمانية ــ وهي : ــ

١ ــ التفليس ٢ ــ البشيري ٣ ــ الباجلان

٢ ــ القسم الثاني : ــ

المقامات العراقية التي تغنى في اللغة التركية ــ التركمانية ــ وهي لغة محافظة كركوك في شمال العراق والتي يغنيها المغنون التركمان ، ويتحدث الاستاذ ابراهيم الداقوقي عن المقامات العراقية في كركوك فيقول : ــ

تعتبر القوريات (٢٨) من الاغاني ذات الانغام العالية ــ المرتفعة ــ لانها تؤدى بصورة فردية ، وتغنى القوريات بنوع خاص من المقامات التي لها انغامها المنتظمة ويمكننا القول بان هذه الالحان خاصة بالقوريات العراقية فقط .

ولا زالت كركوك تحتفظ بالمقامات الخاصة بها ، والتي لا تعرف مثيلها في مكان آخر . ويمكننا اعتبار الفترة الكائنة بين أواخر القرن التاسع واوائل القرن العشرين (العصر الذهبي) للموسيقى التركمانية في العراق ، فخلال هذه الفترة ظهر معظم أساتذة المقامات التركمانية ، مثل (موجيلا) و (مال الله) و (شلتاغ) و (محمد اسكندر) وغيرهم ممن كان لهم اعظم الاثر في تطوير الموسيقى التركمانية ، فقد وفق كل من (مال الله) و (موجيلا) الى ايجاد مقامات جديدة مستخرجة من المقامات العراقية او من مقامات القوريات التركمانية . فقد ولدت في كركوك موسيقى تركمانية نتيجة لحاجة المغنين الى ذلك بحيث اصبح لها اصولها ومقاماتها التي تميزها من موسيقى اذربيجان وتركيا .

ويوجد ما يقارب العشرين مقاما للقوريات التركمانية منها ما يلي : ـ

مخالف ، بشيرى ، كسوك ، يتيمي ، موجيلا ، عمر كله ، احمد دايي ، قرياقلي ، مال الله ، مطرى ، كوردو .

وقد استخرجت بعض هذه المقامات من المقامات العراقية الشهيرة حيث استخرج مقام (المخالف) من (السيكاه) والبشيرى من (الراست) ومال الله من (الحجاز) واحمد دايي من (الجهاركاه) كما ان ثمة مقامات تركمانية مستخرجة من مقامات تركمانية اخرى فمثلا ان مقام (مطرى) مستخرج من مقام (عمر كله) .

وتؤدى جميع هذه المقامات بـ (ميانات) خاصة بكل مقام منها ، وقد تكون هذه الميانات في مقدمة القوريات او في الختام ، وهي الفاظ معروفة تتكون من كلمة او كلمتين او شطر مستقل ، وهي لا تكتب وانما يضيفها المغني الى متن الرباعية عند التغني بها منها (كلم) ، (أفانم) ، (مينة بويلم) ، (آمان آمان اليوده ن) ، (هيج يلمه م) الخ .

وفيما يلي بعض نصوص الرباعيات التركمانية المترجمة التي يتغنى بها المغنون التركمان في مقاماتهم (٣٩) : ـ

ـ ان جمالك يعدل مئة بدر .
ـ نعم . . انه يعدل مئة بدر .
ـ رب شهر لا يعدل يوما واحدا .
ـ ورب يوم يعدل مئة شهرا .

●●●

ـ لا تقس . علي .
ـ انا جريح . . فلا تقس علي .
ـ لقد طعنني نذل لئيم .
ـ فان كنت كريما فلا تقس علي .

●●●

ـ بغداد (٤٠) .
ـ اني احب بغداد .
ـ اني للبلبل ان ينسى .
ـ لذة الروض وهيام الورد .

●●●

ج ـ المقامات العراقية في اللغة الفارسية : ـ

اما المقامات التي يغنيها المغنون البغداديون في اللغة الفارسية فهي : ـ

١ ـ العريبون عجم ٢ ـ البيات ٣ ـ الراست .

وقد اخذ المغنون يغنون مقامي البيات والراست بالشعر العربي الفصيح ، ولم يعد احد يغنيهما باللغة الفارسية ، واصبح مقام (العريبون عجم) هو المقام الوحيد الذى يغنى باللغة الفارسية ، وكذلك أخذ بعض المغنين يغنونه باللغة العربية .

وان غناء بعض المقامات العراقية بالشعر الاعجمي لا يعني ان هذه المقامات ليست عراقية ، وانما لظروف سياسية كانت قد لعبت دورا في غناء بعض المقامات العراقية بالشعر الاعجمي ، وذلك بسبب كون العراق قد مر في بعض المراحل كان منها تحت الحكم الفارسي واخرى تحت الحكم التركي ـ العثماني ـ فكان المغني البغدادي متقنا اللغة التركية والفارسية ، ويجيد نظم الشعر بهما ، وكان المغني رحمة الله شلتاغ هو الذى ابتكر مقام التفليس ، ونظم شعر المقام باللغة التركية التي تقول كلماتها (٤٤) التي غناها بمقام التفليس لاول مرة باللغة التركية وفيما يلي نص الكلمات : ـ

ـ انالر يكلر باشلر
ـ بوكون برياوري سيودم
ـ اوليشم ديوانه بن .
ـ كدر تغليسه بن .
ـ قوى ديسنلر يعقوب ارمني .
ـ يعقوب كمالي تيلر
ـ اصلودن كوزه لسن
ـ كون بوكون حسامي نيلر
ـ بلبل كمالي نيلر
ـ بنه باق نه كونده يم
ـ بنه باق نه حالده يم .
ـ بنه باق نه صا للانير
ـ دى كل قان نه ايجمش جلاده باق .

وقد غنى المغني **يونس يوسف** فيما بعد نفس المقام بالشعر العربي حيث استطاع السيد عبد الجبار الخشالي ترتيب الشعر العربي مع حركات وسكنات المقام . وكذلك الحال بالنسبة للغة الفارسية ، فان واضعي المقامات والاشعار الاعجمية ـ كالتركية والفارسية ـ هم فنانون

عراقيون يتغنون الغناء والنظم باللغتين التركية والفارسية بسبب تلك الظروف التي مر بها العراق . وليس هذا فحسب فقد استعمل المغنون البغداديون الكثير من الكلمات والالفاظ الاعجمية في غناء المقامات العراقية مثل كلمة (يادوست) وتعني (يا صديق) (فارسية) وكلمة (فرياد من) وتعني (النجدة) (فارسية) ايضا ، وكلمة (اكى كوزم) وتعني (عيناى) (تركية) وغيرها من الالفاظ الاعجمية ويقول **الاستاذ عبد الكريم العلاف** : ـ

اما سبب استعمال هذه الكلمات الاجنبية(٤٢) ووضعها في المقامات العراقية فهو ان الامتين الفارسية والتركية لما دخلتا بغداد واستوطنتاها وكانت الموسيقى العراقية رغما على ما حصل بها من الفتور والانحطاط في طليعة الفنون الجميلة عند هاتين الامتين ، وكان المغني العراقي يومذاك شديد الرغبة في ارضاء مواطنيه ومجاراتهم فاخذ يستعمل مثل هذه الكلمات في سياق غنائه حينما يرى الفارسي والتركي من بعض مجالسيه . وبقيت هذه الالفاظ الاعجمية تغنى في المقامات العراقية بعد زوال الحكم العثماني الفارسي ، واصبحت هذه الالفاظ من لزوميات المقامات المتعارف عليها في غناء المقامات العراقية .

الاوصال في المقامات العراقية :

تدخل في المقامات العراقية مجموعة من القطع والاوصال التي من شأنها ان تلون المقامات ، وهذه القطع والاوصال هي عبارة عن اجناس نغمية متعددة ، وبعضها اجناس مصورة (Transpose) وهي كما يلي : ـ

١ ـ النهفت	٢ ـ العمر كله
٣ ـ اللاووك	٤ ـ الزنبورى
٥ ـ الخليلي	٦ ـ العذال
٧ ـ القاتولي	٨ ـ السيه رنك
٩ ـ العلزبار	١٠ ـ الشهناز
١١ ـ البوسليك	١٢ ـ الجماص
١٣ ـ السيساني	١٤ ـ السفيان
١٥ ـ السيكاه حلب	١٦ ـ السيكاه عجم
١٧ ـ المستعار	١٨ ـ الزنجران
١٩ ـ الكوباني	٢٠ ـ المثكل
٢١ ـ الخابورى	٢٢ ـ الايدين

٢٣ ـ البسته نكار	٢٤ ـ الركباني
٢٥ ـ العراق	٢٦ ـ البيات شورى (٤٢)
٢٧ ـ السلمك	٢٨ ـ العبوش
٢٩ ـ الراست الهندى	٣٠ ـ الماهور
٣١ ـ السنبلة	٣٢ ـ العشيش
٣٣ ـ الحجاز الدني	٣٤ ـ القادريجان
٣٥ ـ النكريز	٣٦ ـ البحراني
٣٧ ـ الجنازى	٣٨ ـ الميناوى
٣٩ ـ الجلسة	٤٠ ـ الدوران
٤١ ـ الموعة	٤٢ ـ المكطع

الفاظ المقامات العراقية :

هناك الفاظ يعتمد عليها في تركيب المقامات العراقية ، والتي تعتبر هذه الالفاظ من اللزوميات التي لا غنى عنها لمغني المقامات العراقية ، لانه اذا تركها لا يستطيع اداء المقام بالشكل المتعارف عليه .

وان الالفاظ التي يستعملها المغنون البغداديون هي عبارة عن نقاط ارتكاز مهمة في اداء المقامات العراقية ، ولا يستطيع ان يؤدى غناء المقامات العراقية دون ان يرتكز على تلك الكلمات والالفاظ التي تدخل في المقام العراقي كجزء لايتجزأ من الاسس الفنية لغناء المقامات العراقية ، فالمغني يغير الشعر في المقام ، ولكن لا يجرى اى تغيير او تبديل في الالفاظ ، وحتى الالفاظ الاعجمية لا يغيرونها ولو بالفاظ عربية ، وذلك بسبب توطن تلك الالفاظ الاعجمية الدخيلة ، وتداخلها مع بعض الالفاظ العربية في المقامات العراقية .

ان اى تغير فيها قد يؤدى بالتالي الى الاخلال في المقامات العراقية ، وهذا هو سبب عدم اقدام مغني المقامات العراقية الى التخلي كليا عن تلك الالفاظ الاعجمية الدخيلة الداخلة في المقامات العراقية ، ولا حتى استبدالها بالفاظ عربية الا في حالات نادرة قليلة جدا . كما فعل مغني المقامات المرحوم **رشيد القندرجي** الذى استبدل كلمة (نازنيمن) الفارسية بكلمة عربية (اشتكي لمن) في ميانة مقام العجم ، وتبعه في ذلك تلميذه **مجيد رشيد** . وهناك محاولات مشرفة اخرى للاستاذ الكبير **محمد القبانجي**، ومثل هذا التغيير والتبديل لا يقدم عليه الا من كان له باع طويل في فن المقامات العراقية كالاستاذين **القندرجي والقبانجي**، وقد حدثني السيد عبد الجبار الخشالي احد الملمين باصول المقامات العراقية ، بان المرحوم رشيد القندرجي كان قد غنى له بعض المقامات

العراقية دون ان يستعمل فيها الالفاظ الاعجمية،مدللا بذلك على قدرته في اداء المقامات بدون تلك الالفاظ الاعجمية ، ولكنه قال لا يستطيع مخالفة العرف الفني المتعارف عليه في اداء المقامات العراقية ، لان العازفين ما كانوا يرضون بذلك ،وكان العازفون ـ انذاك ـ كلهم من اليهود وهم متمسكون بشكل خاص بتلك الالفاظ الاعجمية وهذه الالفاظ تقسم الى قسمين كما يلي : ـ

١ ـ الفاظ عربية .

٢ ـ الفاظ اعجمية .

١ ـ الالفاظ العربية : ـ

وهي الالفاظ العربية الدارجة التي يرددها مغنو المقامات العراقية في اقسام المقام كالتحرير ، والاوصال ، والميانات ، والتسليم وهي على النحو الاتي :

ا ـ الفاظ التحرير :

١ ـ مقام النارى : ـ
اوه ـ يابه ـ امدلل او معود .

٢ ـ مقام المحمودى : ـ
لا والله يا عيوني ـ اوه ـ دى ولك .

٣ ـ مقام السيكاه : ـ
اللـى ـ لـلى

٤ ـ مقام المخالف : ـ
اوه ـ خيبي ـ لا والله ـ يا عيوني .

٥ ـ مقام الحليلاوى : ـ
ويلاه ويلاه

٦ مقام العريبون عجم : ـ
اوه ـ واى واى .

٧ ـ مقام القوريات : ـ
اوه .

٨ ـ مقام الابراهيمي : ـ
اوه ـ خيي .

٩ ـ مقام الحديدي : ـ
لا يبلى ـ لا يبلى لالا ـ لا يبلى قلبك وقلبي .

١٠ ـ مقام الحجاز شيطاني : ـ
آه ياليل .

١١ ـ مقام الجبوري : ـ
منه لا ـ لا والله قلبي ياباى .

١٢ ـ مقام المسجين : ـ
منه لا ـ لا بلله ـ قلبي .

١٣ ـ مقام الارواح : ـ
منه بالله بالله يا حادى .

١٤ ـ مقام الحكيمي : ـ
يالالي ـ اوه ـ يابه يباب .

١٥ ـ مقام الحجاز اجغ : ـ
ليل ياليل ياليل .

١٦ ـ مقام الخلوتي : ـ
الله الله يا حي .

١٧ ـ مقام المكابل : ـ
منه وبل ـ يابه .

١٨ ـ مقام البهرزاوي : ـ
اوه ـ خيي ـ لا له ـ لا ونت خيي .

١٩ ـ مقام الشرقي اصفهان : ـ
يابه ـ يا دايم او يا غانم .

٢٠ ـ مقام الشرقي دوكاه : ـ
لا يبله ـ لا يبله قلبك وقلبي ـ يا دايم او يا شاكر .

٢١ ـ مقام الحجاز كاركرد : ـ
يا ليل ـ ليل ـ ياباى .

٢٢ ـ مقام المدمي : ـ
اى ولك ـ يابه ـ يا دايم او يا شاكر .

٢٣ ــ مقام الطاهر : ــ
الال ــ يا لال ــ يا لال .

ب ــ الفاظ الاوصال والقطع : ــ

١ ــ قطعة المثيش : ــ
اويي ــ دييي

٢ ــ قطعة الخليلي : ــ
يالالي ــ يا دايم

٣ ــ قطعة العدال : ــ
ليـــل .

٤ ــ قطعة الجماص : ــ
الليـلا .

٥ ــ قطعة الابراهيمي : ــ
ييــــه

٦ ــ قطعة الشهناز : ــ
يا ليـــل .

٧ ــ قطعة الحجاز المدني : ــ
اوه .

٨ ــ قطعة الحجاز غريب : ــ
آي .

٩ ــ قطعة السيساني : ــ
ويلاي ــ عمي ويل حالي ويل واويلاه ويـلاي .

١٠ ــ قطعة العلي زبار : ــ
حنين ييـــه .

١١ ــ قطعة الحسيني : ــ
يا رب .

١٢ ــ قطعة السيكاه : ــ
يابه يابه يابه احنين اويي ــ بطو ماجو .

١٣ ـ قطعة الجمال : ـ
علو يبه هلك وين رحلو وين شالو .

١٤ ـ قطعة المخالف : ـ
ليش يا زماني ليش كسر الخواطر كل ساعة يا زماني
ليش انت امنين وآنه امنين اوهاليلوه امنين
تايه غريب دلوني الطريق امنين
خيي يا عيوني .

١٥ ـ قطعة الشهناز : ـ
يا ليلي .

١٦ ـ قطعة النارى : ـ
يابه يابه يابه داود ـ داود يبني .

١٧ ـ قطعة القزاز : ـ
اوه خيبي ـ خيبي اوه .

١٨ ـ قطعة السنبلة : ـ
منه لا ـ منه لا له ـ لا له ـ لالاى ـ وعد .

١٩ ـ قطعة الطاهر : ـ
ليـــل .

٢٠ ـ قطعة المنصورى ؛
منه لا والله قلبي ـ يابه ـ بويه يا خيي

٢١ ـ قطعة الجبورى : ـ
دى ولك ـ دى ولك

٢٢ ـ قطعة العجم عشيران : ـ
يقلبـي .

٢٣ ـ قطعة السفيان : ـ
اشتكي لمن

ج ـ الفاظ التسليم : ـ

١ ـ مقام النارى : ـ
اوه ـ من ناركم ـ بويه نارى .

٢ ـ مقام الطاهر : ـ
اللـي .

٣ ـ مقام المحمودى : ـ
يا رب ـ يا رب .

٤ ـ مقام الحليلاوى : ـ
اللي للي ـ اوه ـ رجليه ما طاوعني .
اوخان بيـه حيلي .
واويلي ـ او ـ يا حيف على عمـر التكضيه بالكيف
واويلي .

٥ ـ مقام الحجاز ديوان : ـ
يابه ـ يا حبيبي

٦ ـ مقام العريبون عرب : ـ
اوه ـ خبي

٧ ـ مقام العريبون عجم : ـ
يابه دخيل يبويه دخيل ـ ياخبي

٨ ـ مقام الابراهيمي : ـ
منه ملت ـ ملت يا امعود ـ دماودملينا بالخير ـ احنه والسامعين او خبيي .

٩ ـ مقام الجبورى : ـ
اى يبه ـ اهنا ولج بجتاله بغداره ـ باعيوني ـ يلعبون يلعبون ـ اوه ـ اشجم بيه .

١٠ ـ مقام الحديدى : ـ
يهل الله خافوا الله .

١١ ـ مقام النوى : ـ
ياحبي حبيبي .

١٢ ـ مقام المسجين : ـ
بقلبي

١٣ ـ الحكيمي : ـ
ابعقل باعيوني ويل

١٤ ـ مقام المكابل : ـ
منه ويل .

١٥ ـ مقام الشرقي دوكاه : ـ
عيوني ويل .

١٦ ـ مقام الحجاز كاركرد : ـ
عيني ليش يابه ليش باباى .

١٧ ـ مقام الكلكلي : ـ
خي ياعيوني .

د ـ الالفاظ الاعجمية : ـ

لقد دخلت على المقامات العراقية كلمات والفاظ اعجمية كثيرة من تركية وفارسية وهندية ، وبعضها امتزجت مع الكلمات العربية الدارجة ، وفيما يلي الالفاظ التي يرددها مغنو المقامات العراقية : ـ

ا ـ الفاظ التحرير : ـ

١ ـ مقام البيات : ـ
فرياد من .

٢ ـ مقام الراست : ـ
يار يار .

٣ ـ مقام الحجاز ديوان : ـ
فرياد من ـ دلي يالدم ـ افندم مان .

٤ ـ مقام السيكاه : ـ
امان ـ بداد

٥ ـ مقام القوريات : ـ
اوه ـ بيم بيم ايلم .

٦ ـ مقام الخنبات : ـ
ياريار ـ ياريار ـ بريار بريار ـ حبيب ـ او ـ عزيز من .

٧ ـ مقام النوى : ـ
امان ـ امان

٨ ـ مقام العجم : ـ
فرياد من ـ يار ـ يارم ـ او ـ اميرم وا .

٩ ـ مقام البنجكاه : ـ
امان ـ هي ـ داد ـ بدادم ـ أو ـ امان .

١٠ ـ مقام الراشدى : ـ
بيه بيه ايلم ـ او ـ بيه تينم .

١١ ـ مقام الحسيني : ـ
فرياد من ـ جهانمن .

١٢ ـ الدشت : ـ
منه لاخويلم ـ جانم ـ اربار ـ اربار ـ يارم .

١٣ ـ مقام دشت العرب : ـ
امان .

١٤ ـ مقام الاورفه : ـ
امان ـ اوغلم ـ أمان .

١٥ ـ مقام الاوج : ـ
يادوست .

١٦ ـ مقام الهمايون : ـ
امان .

١٧ ـ مقام النوروز عجم : ـ
بيه بيه بيه اويلم . ٠

١٨ ـ مقام البيات : ـ
بريار ـ بدادم .

١٩ ـ مقام المثنوى : ـ
يار ـ يار ـ بدادم

٢٠ ـ مقام النهاوند : ـ
امان .

٢١ ـ مقام الاوشار : ـ
يار ـ امان ـ علي جان .

٢٢ ـ مقام القطر : ـ
ياليل ليلم ـ ياليلم .

٢٢ ـ مقام الجمال : ـ
امان .

ب ـ الفاظ القطع : ـ

١ ـ قطعة الراست : ـ
امان ـ هي داد .

٢ ـ قطعة القريباش : ـ
ييم ـ ييم حيران اكي كوزم ـ او ـ امانم .

٣ ـ قطعة البختيار : ـ
امان ـ دلي ـ بدادم ـ بريار ـ علي جانمن ـ دلي او ـ بدادم .

٤ ـ قطعة النهفت : ـ
امان .

٥ ـ قطعة السيكاه اللبان :ـ
يادوست ـ امان دله دى .

٦ ـ قطعة السى رنك :ـ
ييم .

٧ ـ قطعة القادريجان :ـ
امان .

٨ ـ قطعة السيكاه عجم
داد ـ بداد ـ بدادم ـ او ـ بدادى .

٩ ـ قطعة السيقان :
نارتينمن .

١٠ ـ قطعة السيكاه حلب :ـ
امان .

١١ ـ قطعة اليوسليك :ـ
قريا .

١٢ ـ قطعة الحسينى :ـ
اريار ـ يار ـ يارمن .

١٣ – قطعة السيكاه :–
امان .

١٤ – قطعة التفليس : –
امان الله يا حي .

١٥ – قطعة النوى :–
دلي يالدم – افندم امان .

١٦ – قطعة القزاز :–
امان .

١٧ – قطعة المسجين :–
اشوللك يابابم .

١٨ – قطعة المنصوري :–
اى – امان علت يا اسمود امان – آه ياليل – يار .

١٩ – قطعة النهفت :–
امان – داد – بدادم .

٢٠ – قطعة دشت العرب :–
اللي وللي اويلم – او – خويلم – جانم .

٢١ – قطعة البزرك : –
يادوست .

ج – الفاظ التسليم : –

١ – مقام البيات : –
جانم – دله دی – فریادمن .

٢ – مقام الراست : –
علي جانمن .

٣ – مقام الطاهر : –
يار – فريادمن .

٤ – مقام السيكاه : –
يادوست – امان – بدادی .

٥ ـ مقام الحجاز ديوان : ـ
افندم امان .

٦ ـ مقام العريبون عجم : ـ
يابه دخيل يبويه دخيل ـ دخيل امان يا حبيبي .

٧ ـ مقام الحديدى : ـ
امان ـ يهل الله امان ياعيوني .

٨ ـ مقام الخنبات : ـ
بريار ـ علي جانمن ـ او ـ امان ـ بريار ـ علي جانمن ـ بريار ـ بداد
ـ علي جانمن .

٩ ـ مقام النارى : ـ
امان .

١٠ ـ مقام البنجكاه : ـ
امان .

١١ ـ مقام الراشدى : ـ
اولي ـ دبي ـ بيم جيران .

١٢ ـ مقام الحسيني : ـ
فريادمن ـ يار ودل امان ـ يار ـ يارم .

١٣ ـ مقام الدشت : ـ
دكيل ـ دكيل ـ دكيل ـ جانم .

١٤ ـ مقام الاورفه : ـ
امان اوغلم ـ أمان .

١٥ ـ مقام البيات عجم : ـ
بريار ـ علي جانمن .

١٦ ـ مقام المثنوى : ـ
بدادم ـ امان ـ داد ـ بدادم

١٧ ـ مقام الاوشار : ـ
علي جان .

١٨ ـ مقام البهيرزاوى : ـ
امان جثير امان .

١٩ ــ مقام الشرقي دوكاه : ــ
يار .

٢٠ ــ مقام القطر : ــ
ياليلم .

٢١ ــ مقام المدمي : ــ
امان .

المقامات الإيقاعية : ــ

تستعمل المقامات العراقية عددا من الايقاعات (Modi) العراقية ، فبعض المقامات يرافقها الايقاع من أول المقام الى آخره ، وبعضها الآخر يرافق بعض اجزائها الايقاع او قسم الميانات . اما المقامات الايقاعية فهي كما يلي : ــ

١ ــ الراست	٢ ــ الشرقي (٤٤) .
٣ ــ الجبوري	٤ ــ الاورفه .
٥ ــ الحليلاوي	٦ ــ الباجلان
٧ ــ الراشدي	٨ ــ الطاهر
٩ ــ المنصوري	١٠ ــ النوى
١١ ــ المخالف	١٢ ــ الكلكلي
١٣ ــ المدمي	١٤ ــ الشرقي دوكاه
١٥ ــ الشرقي اصفهان	١٦ ــ المكابل
١٧ ــ البهيرزاوي	١٨ ــ الناري
١٩ ــ المحمودي	٢٠ ــ السيكاه
٢١ ــ القوريات	٢٢ ــ العريبون عَرب
٢٣ ــ العريبون عجم	٢٤ ــ الابراهيمي
٢٥ ــ الحديدي	٢٦ ــ الحجاز ديوان
٢٧ ــ الحجاز شيطاني	٢٨ ــ الخنبات
٢٩ ــ المسجين	٣٠ ــ دشت العرب

٣١ ـ الحكيمي
٣٢ ـ الصبا
٣٣ ـ النوروز عجم
٣٤ ـ البشيري
٣٥ ـ الحجاز اجغ
٣٦ ـ البيات عجم
٣٧ ـ السعيدى
٣٨ ـ السعيدى المبرقع
٣٩ ـ الخلوتي
٤٠ ـ التفليس
٤١ ـ البسته نكار
٤٢ ـ الراست الهندى
٤٣ ـ الشرقى راست
٤٤ ـ القزاز
٤٥ ـ السيكاه البلبان
٤٦ ـ مخالف كركوك
٤٧ ـ الارواح
٤٨ ـ المثنوى
٤٩ ـ الراست التركي

المقامات العراقية التي تغنى بدون ايقاع : ـ

١ ـ البيات
٢ ـ الحسيني
٣ ـ القطر
٤ ـ الحجاز كاركرد .
٥ ـ العجم
٦ ـ الاوج .
٧ ـ البنجكاه
٨ ـ الجمال
٩ ـ الهمايون
١٠ ـ الدشت
١١ ـ الحويزاوى
١٢ ـ النهاوند
١٣ ـ المثنوى
١٤ ـ الاوشار
١٥ ـ العجم عشيران
١٦ ـ السعيدى اوشار .
١٧ ـ العشاق
١٨ ـ البختيار
١٩ ـ الحجاز غريب
٢٠ ـ الحجاز كار
٢١ ـ اللامي
٢٢ ـ العراق
٢٣ ـ الهفتكار .

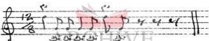
الاوزان العراقية

اما الاوزان العراقية التي تستعمل في غناءالمقامات العراقية (٤٥) فهي سبعة اوزان كما يلي : ـ

١ ـ اليكرك : ـ

ايقاع اليكرك ووزنه (١٢/٨) وفيما يلي الايقاع مدونا بالنوتة الموسيقية : ـ

ايقاع اليكرك
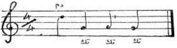


نموذج رقم (١٥)

٢ ـ الوحدة : ـ

ايقاع الوحدة ووزنه (٤/٤) وفيما يلي‌الايقاع مدونا بالنوتة الموسيقية : ـ

ايقاع الوحدة

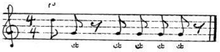


نموذج رقم (١٦)

٣ ـ الوحدة الطويلة : ـ

ايقاع الوحدة الطويلة ووزنه (٤/٤) وفيمايلي الايقاع مدونا بالنوتة الموسيقية :

ايقاع الوحدة الطويلة



نموذج رقم (١٧)

٤ ـ الجورجينة : ـ

ايقاع الجورجينة ووزنه (٨/١٠) وفيمايلي الايقاع مدونا بالنوتة الموسيقية .

ايقاع الجورجينة

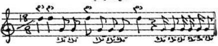


نموذج رقم (١٨)

٥ ـ اى نواسي : ـ

ايقاع اى نواسي ووزنه (٨/١٨) وفيمايلي الايقاع مدونا بالنوتة الموسيقية : ـ

ايقاع اى نواسي

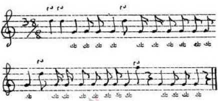


نموذج رقم (١٩)

٦ ـ السماح :

ايقاع السماح ووزنه (٨/٣٨) وفيما يلي الايقاع مدونا بالنوتة الموسيقية : ـ

ايقاع السماح

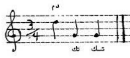


نموذج رقم (٢٠)

٧ ـ الفالس : ـ

ايقاع الفالس ووزنه (٣/٤) وفيما يلي الايقاع مدونا بالنوتة الموسيقية : ـ

ايقاع الفالس



نموذج رقم (٢١)

* * *

فصول المقامات العراقية

ان الاداء الفني للمقامات العراقية عند قدامى المغنين له اصوله وقواعده واسسه الفنية المتينة التي كانت تتبع في غناء المقامات العراقية. وهذه الاسس الفنية تتجسد في فصول المقامات العراقية وهي اشبه بـ (السويت) (٤٦) في الغناء الاوربي (٤٧) . وفصول المقامات العراقية كما يلي : ــ

١ ــ فصل البيات ٢ ــ فصل الحجاز ٣ ــ فصل الراست

٤ ــ فصل النوى ٥ فصل الحسيني

ولكل فصل من هذه الفصول الخمسة الآنفة الذكر مقامات فرعية خاصة به لانها من فصيلة ذلك المقام الرئيسي ، وتسير هذه المقامات الفرعية حسب تسلسل متعارف عليه ، وقد وضعه الرواد الاوائل من مغني المقامات العراقية بطريقة الفصول .

لذا فان على المغني ان يبدأ في غناء المقامات العراقية بالمقام الرئيسي ، اي في فصل مقام البيات او فصل الحجاز او فصل مقام الراست، ثم يستمر بعد ذلك في غناء المقامات الفرعية الاخرى التي تتبع المقام الرئيسي الذي يسمى به الفصل. وفيما يلي مقامات الفصول الخمسة وما يتبعها من فروع : ــ

ا ــ فصل مقام البيات :

ويتكون من المقامات التالية : ــ

مقام البيات وما يتبعه من المقامات الفرعية وهي : ــ

١ ــ البيات ٢ ــ الناري ٣ ــ الطاهر ٤ ــ المحمودي ٥ ــ السيكاه

٦ ــ المخالف ٧ ــ الحليلاوي .

ب ــ فصل مقام الحجاز :

ويتكون من المقامات التالية : ــ

مقام الحجاز ديوان وما يتبعه من المقامات الفرعية وهي : ــ

١ ـ الحجاز ديوان ٢ ـ القوريات ٣ ـ العريبون عجم ٤ ـ العريبون عرب ٥ ـ الابراهيمي ٦ ـ الحديدي .

ج ـ فصل مقام الراست : ـ

ويتكون من المقامات التالية : ـ

١ ـ الراست ٢ ـ المنصوري ٣ ـ الحجازشيطاني ٤ ـ الجبوري ٥ ـ الخنبات .

د ـ فصل مقام النوى :

ويتكون من مقام النوى ومن مقامات فرعيةهي :

١ ـ المسجين ٢ ـ العجم عشيران ٣ ـ البنجكاه ٤ ـ الراشدي .

هـ ـ فصل مقام الحسيني :

ويتكون من مقام الحسيني وما يتبعه من المقامات الفرعية وهي : ـ

١ ـ الدشت ٢ ـ الاورفه ٣ ـ الارواح ٤ ـ الاوج ٥ ـ الحكيمي ٦ ـ الصبا .

وبطبيعة الحال فان الفصول الخمسة للمقامات الرئيسية وما يتبعها من المقامات الفرعية التي تغنى في الفصول هي ليست جامعة لكل المقامات العراقية .

وقد ذكر لي الاستاذ عبد الجبار الخشالي بان الفصول كانت ستة وليست خمسة ، وذلك باضافة فصل سادس الى الفصول وهو فصل مقام السيكاه ومقاماته هي :

١ ـ السيكاه ٢ ـ السيكاه حلب ٣ ـ السيكاه البليان ٤ ـ التفليس ٥ ـ الجمال ٦ ـ الباجلان .

وهناك عدد كبير من المقامات التي دخلت على المقامات العراقية ، لم تدخل في نظام الفصول الخمسة (او الستة) المتعارف عليها لدى مغني المقام العراقي .

خاصة المقامات العراقية التي ابتكرها المرحوم رحمة الله شلتاغ كمقام التفليس والمرحوم احمد زيدان كمقام دشت العرب ، والمقامات العديدة التي ابتكرها الاستاذ محمد القبانجي ، ومقام القزاز للاستاذ عزت المصرف . والتي تغنى ولكنها لم تدخل في الفصول الخمسة . وفي الحقيقة ان مغني المقامات العراقية لم يبقوا ملتزمين في هذه الايام في غناء المقامات العراقية باسلوب الفصول الخمسة ، وقد اخذوا يغنون المقامات حسب اهوائهم ولم يتقيدوا بالفصول .

التصرف في المقامات : ـ

مغنو المقامات العراقية الماهرون كانوا يؤدون غناء المقامات في اطارها الذى وضعت فيه اصولها وقواعدها المعروفة ، بصورة متقنة ومتينة ، بيد انهم كانوا يتصرفون في الغناء بحيث كانوا يخرجون قليلا عما سمعوه من اساتذتهم واسلافهم ممن كانوا يغنون المقامات العراقية .

وهذا التصرف اذا صدر عن مغن كبير وذى مقدرة وكفاءة كبيرتين في الغناء يصبح تصرفه هذا قاعدة ثابتة بالنسبة للمغنين الجدد الذين يتتبعون ذلك المغني ويأخذون الغناء عنه .

فلذلك يكون مجال التصرف فيه في حذف شيء او اضافة شيء اليه في بعض الحركات التي ربطت فنيا وبصورة محكمة مع انغام المقامات . فمثل هذه الخطوات لا يخطوها الا من كان ماهرا ومبدعا في فنه ، وممن تطور على يده هذا الفن البغدادى الاصيل . ان هذا التصرف يكون على اسس فنية ودقيقة في تأدية حركات وسكنات المقام بامانة واخلاص ، لأن الابتعاد عنها يعتبر تجاوزا على هذه الاسس الفنية في بناء كل مقام من المقامات العراقية . وحتى ان البعض من المغنين يذهب الى ابعد من هذا ، اذ يعتبر اى اضافة او حذف او تصرف لتهذيب وتطوير تلك المقامات العراقية افسادا لهذا التراث القومي المجيد .

النغم المبتكر في المقامات العراقية :
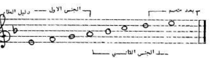
يقول بيتهوفن : ـ الجديد المبتكر ... هو ما يأتي عفوا دون ان يفكر فيه الانسان اما هاوتيمان فيقول : ـ ان احسن اعمال الفنان وامتنها ما يصدر عنه عفوا في غير تكليف ، وهذا ما وقع لبعض المغنين الذين ابتكروا انغاما عراقية بصورة عفوية او بطريق الصدف . فلقد لعب المغني البارع من رواد المقامات العراقية دورا بارزا في اغناء المقامات العراقية بما يضيفه من المقامات الجديدة وهي تنقسم الى خمسة اقسام على النحو الآتي : ـ

١ ـ المقامات العراقية المبتكرة وليس لها نظير لا في الموسيقى العربية ولا في الموسيقى العراقية كمقام اللامي (٤٨) الذى وضعه الاستاذ محمد القبانجي . ومقام اللامي من المقامات العراقية (٤٩) الاصيلة ويتكون السلم الموسيقى لمقام اللامي من الدرجات الصوتية الثمانية التالية : ـ

١ ـ مي ـ بوسليك	٥ ـ سي (بيمول) ـ عجم
٢ ـ فا ـ جهاركاه	٦ ـ دو ـ كردان
٣ ـ صول ـ نوى	٧ ـ رى ـ محير
٤ ـ لا ـ حسيني	٨ ـ مي ـ جواب بوسليك

وفيما يلي سلم مقام اللامي مدونا بالنوتة الموسيقية : ـ

سلم مقام اللامي



نموذج رقم (٢٢)

ويتالف مقام اللامي من جنسين متشابهين متصلين ، وهما جنس كرد على درجة البوسليك، وجنس كرد على درجة الحسيني ، ويضاف الى آخر الجنس الثاني بعد كامل (رى ـ مي) اى (محير ـ جواب بوسليك) ليكون متمما للسلم الموسيقى . اما ابعاد سلم مقام اللامي فهي كما يلي وتقرأ الارقام من اليسار الى اليمين : ـ

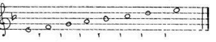
٤/٤ ٤/٤ ٤/٤ ٤/٢ ٤/٤ ٤/٤ ٤/٢

او

١١١ ٢ ١١ ٢

وهي كما في السلم الموسيقي التالي : ـ

ابعاد سلم مقام اللامي



٤/٤ ٤/٤ ٤/٤ ٤/٢ ٤/٤ ٤/٤ ٤/٢

نموذج رقم (٢٣)

ومقام اللامي لبرز شخصيته على اظهار نغمة اللامي على درجتي البوسليك والحسيني .

اما المقام الثاني الذى لا نظير له في الموسيقى العربية فهو مقام المخالف (٥٠) وهو مقام عريق النشأة لا يعرف أول من ابتكره وهو من المقامات الفرعية التى تغنى مع الايقاع ، ويعتبر الايقاع

الاساسي له هو ايقاع (اى نواسـي) ، ويغنى ايضا مع ايقاع (اليكرك) ويتكون السلم الموسيقى لمقام المخالف من الدرجات الصـوتية الثمانيةالتالية : ـ

١ ـ مي (كاربيمول) ـ سيكاه
٢ ـ فا ـ جهاركاه
٣ ـ صول (بيمول) صبا
٤ ـ لا (كاربيمول) حسيني
٥ ـ سي (بيمول) ـ عجم
٦ ـ دو ـ كردان
٧ ـ ري ـ محير
٨ ـ مي (كاربيمول) جواب سيكاه .

وفيما يلي سلم مقام المخالف مدونا بالنوتةالموسيقية : ـ

سلم مقام المخالف



نموذج رقم (٢٤)

ويتالف مقام المخالف من جنسين متصلين ،وهما جنس مخالف على درجة السيكاه ، وجنس راست على درجة الحسيني ، ويضاف الى آخرالجنس الثاني البعد (ري ـ مي (كاربيمول) اى (محير ـ جواب السيكاه ـ او ـ بزرك) ليكون متمما لسلم مقام المخالف . وان الذى يستمع الى مقام المخالف يجد ان هناك تناسقا نغميا بين مقام الصبا ومقام المخالف ، الا ان مقام المخالف يستقر على درجة السيكاه بينما مقام الصبا يستقر على درجة الدوكاه . وفي الموصل يغنى مقام المخالف بشكل يختلف عما يغنى في بغداد ، اذ يغنى مقام المخالف ويسلم فيه المغني على درجة الدوكاه كمقام الصبا . ففي هذه الحالةيكون مقام المخالف من فصيلة الصبا . اما ابعاد سلم مقام المخالف فهي كما يلي وتقرا الارقام من اليسار الى اليمين :

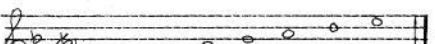
٤/٣ ٤/٤ ٤/٤ ٤/٣ ٤/٥ ٤/٢ ٤/٣

او

٣ ١ ١ ٣ ٥ ٢ ٣

وهي كما في السلم الموسيقي التالي : ـ

ابعاد سلم مقام المخالف



٣ ١ ١ ٣ ٥ ٢ ٣

٤/٣ ٤/٤ ٤/٤ ٤/٣ ٤/٥ ٤/٢ ٤/٣

نموذج رقم (٢٥)

ويلاحظ ان ابعاد سلم مقام المخالف لا نجدلها مثيلا في المقامات العربية او الشرقية ، وهذه الابعاد تعطي المقام لونا وميزة خاصتين ، وتبرز مقام المخالف شخصيته وذلك في اظهار جنس المخالف على درجة السيكاه وجنس الراست على الحسيني .

٢ ـ **المقامات العراقية** التي وضعت من انغام موجودة في الموسيقى العراقية كمقام التفليس الذي وضعه المغني رحمة الله شلتاغ .

٣ ـ **المقامات العراقية** التي كانت موجودة انغامها في الموسيقى العربية كالمقامات التي ادخلها الاستاذ محمد القبانجي وهي مقام النهاوند ومقام الحجاز كار ومقام الحجاز كاركرد ومقام النكريز ومقام البستة نكار وغيرها .

٤ ـ **المقامات العراقية** التي هي في الاصل نغمة (قطعة) ـ او ـ (وصله) تدخل في احد المقامات العراقية كلون من الالوان في المقامات العراقية كقطعة القزاز التي تدخل في بعض المقامات ، عمل منها الاستاذ عزت المصرف مقاما كاملا وهو (مقام القزاز) الذى سجله المغني مجيد رشيد لاذاعة بغداد مرتين .

٥ ـ **المقامات العراقية** التي لها نظير في الموسيقى (الشرقية) كمقام دشت العرب الذى وضعه **المغني احمد زيدان** بشكل جديد لا علاقة له بمقام الدشت (الايراني) . وان كلا المقامين من نغم الحسيني . وان مقام دشت العرب الذى وضع اصوله الفنية مرتبة ترتيبا فنيا محكما ومتقنا المرحوم احمد زيدان ، وان لهذا المقام قصة رواها لي الحاج خضير الحاج عباس البياتي مختار محلة جديد حسن باشا (٥١) حيث قال ان والدى كان معاصرا للمرحوم احمد زيدان وهو من عشيرة البيات (قبيلة البيات) ، قال كان ذات يوم جالسا في احد المقاهي في باب المعظم ، وكان جالسا فيها المغني احمد زيدان ، ومر (الكروان) القافلة وكان احد افرادها يغني مقام الدشت الايراني ، وعندما حلت هذه القافلة في باب المعظم سمع المقام احمد زيدان وسال عنه فقيل له ـ مقام الدشت ـ وكانت القافلة الايرانية ، فرد المغني احمد زيدان قائلا لماذا لا نعمل نحن مقاما عربيا كهذا المقام ؟ وفعلا عمل ـ فيما بعد ـ مقاما كمقام الدشت الا انه يختلف عنه وسماه مقام (دشت العرب) وهو من

فصيلة الحسيني ، اى النغم الذى يغني منه مقام الدشت الايراني نفسه ، الا انه يختلف منه شكلا واسلوبا وتركيبا نغميا .

ويتخلل مقام دشت العرب بعض الانغام العربية الاخرى كالصبا والجهاركا ، وهو يتكون من مجموعة الحان منسجمة يبرز فيها مقام الحسيني نغم المقام الرئيس . وتدخل نغمة (دشت العرب) فى بعض المقامات الفرعية حيث تضفي عليها لونا وطعما جديدا ، ومن هذه المقامات مقام الخنبات .

ويجيد غناء مقام دشت العرب عدد قليل من المغنين ، ولقد حدث فى اواخر الاربعينات ان طلب مدير الاذاعة من مغني المقام بان يؤدوا مقام دشت العرب ، وكل من يستطيع اداؤه سوف يمنح زيادة اضافية الى اجوره التي يتقاضاها عن كل حفلة ، وقد غناه المغني مجيد رشيد ، فحصل على الزيادة ، وكان المغني الوحيد الذى اداه انذاك .

ان عملية الخلق والابداع الفني فى المقامات العراقية ليست بالعمل الهين والمتاح لكل من غنى المقامات العراقية واجادها . وان هذه الميزة لا نجدها الا فى العدد القليل النادر من جهابذة الغناء الموجودين والمتبعين الملمين بهذا التراث ، والمستوعبين لكافة ابعاده الفنية ، والمتضلعين باصول وتراكيب المقامات العراقية .

اساليب الغناء فى المقامات العراقية

تمتاز المقامات العراقية التي تغنى في بغداد وهي الوطن الاصلي للمقامات العراقية ، باسلوب فني محكم له اسسه الفنية التي يجب مراعاتها عند الاداء ، والتي تعتمد على قواعد فنية ثابتة لها احكامها واصولها التي سار عليها المغنون البغداديون ، بينما يقرا المقامات العراقية فى الموصل وكركوك والحلة والنجف بشكل يختلف عن اداء المقامات فى بغداد . وليس فيه تلك الصنعة المتقنة ، فالاسلوب البغدادى هو من ابرز واجود الاساليب الغنائية فى الاداء الغنائي للمقامات العراقية على الاطلاق .

المقامات الاذربيجانية والفارسية :

وهناك مقامات اخرى كالمقامات الاذربيجانية في اذربيجان بالاتحاد السوفييتي ، والمقامات الفارسية فى ايران ، فهي متشابهة فيما بينها الا انها تختلف اختلافا كبيرا عن المقامات العراقية واسسها الفنية وقواعدها المتينة التي لا يرقى الى مستواها الفني اى واحد منهما ، وهي مقامات بعيدة عن المقامات العراقية ولا صلة لها بها الا من حيث كونها نغمات تحمل تسميات مشتركة بين الموسيقى العربية والشرقية من حيث الاصول والقواعد الموسيقية العامة لا غير . ولكنها تختلف في الاسلوب والطابع ، وليس هذا فحسب بل وحتى المقامات العراقية التي تغنى بالشعر الاعجمي لا علاقة لها بهذه المقامات الا من حيث كونها تقرا فى نفس اللغة الفارسية او التركية ، بيد انها فى طابعها واسلوبها ونغمها ومقاماتها عراقية . ومع ذلك فقد حاول بعض الشعوبيين

المتسترين (٥٢) وممن يعود أصلهم الى الجنس الفارسي ان يدسوا على التراث الموسيقي والغنائي العراقي مستغلين ذلك بخبث متناه ، وذلك لوجود بعض المقامات العراقية التي تغنى بالشعر الاعجمي او بعض الالفاظ الاعجمية التي تدخل في بعض اجزاء بعض المقامات العراقية لينسب هذا التراث برمته الى الموسيقى الفارسية . الا ان تلك الدعوات الشعوبية المتسللة باءت بالفشل ولم تستطع النيل من تراثنا الموسيقي والغنائي العربي في العراق . وان تلك المحاولات المتلاحقة باءت بالفشل الذريع دون ان تنال من المقامات العراقية شيئا . ومع ان الكلمات والالفاظ الاعجمية الواردة في المقامات العراقية اغلبها في اللغة التركية والفارسية والهندية فلم نجد من يدعي ـ باستثناء ادعاءات الشعوبيين المتسللين ـ ان المقامات العراقية هي عثمانية (تركية) او هندية او فارسية . اذ ان لكل من الموسيقى العربية او التركية او الفارسية او الهندية طابعها الخاص ولونها المميز الذي يميزها عن غيرها .

وقد دخل الطابع الفارسي والعربي (٥٣) على الموسيقى الهندية بعد دخول المغول حيث تعتبر الفترة بين القرن الرابع عشر والخامس عشر من اهم فترات التطور في المدرسة الشمالية للموسيقى ، حيث ان عددا كبيرا من ملوك المغول شجعوا الموسيقى والموسيقيين ، وقد كان للعديد منهم موسيقيون في قصورهم وقلاعهم ومن المغنين المشهورين في تلك الفترة (**امير خسرو**) والذي كان يقطن في قصر السلطان (**علاء الدين**) حيث يعود له فضل ادخال (**التوالي**) الى الموسيقى الهندية التي تعتبر مزيجا من الغناء الهندي والفارسي والعربي لها مركز الشهرة حتى يومنا هذا .

ومن غرائب الادوات الموسيقية الهندية هي ان الالات القديمة لا تزال في حيز الاستعمال حيث هناك العديد منها ممن جلبه المغول من بلاد العرب وايران عند غزوهم للهند ، والتي لا تزال تستعمل حتى يومنا هذا ، حيث اصبح استعمالها جزءا لا يتجزأ من الموسيقى الهندية . وهناك العديد من الادوات الموسيقية التي لها مثيل في بلدان غربي آسيا فالعرب والايرانيون لا يزالون يستعملون آلة تدعى بـ (السنطور) و (القانون) التي لها مثيل هنا في الهند يسمى بـ (السانتانيري) او ذو المائة وتر . بالاضافة الى غير ذلك نجد ان الربابة والناي والطنبور هي من الالات التي لها مثيل في الهند . ان هذا عرض موجز عن تاريخ الموسيقى الهندية وطبيعتها ، وفي يومنا هذا تترك هذه الموسيقى انطباعات في نفوس الملايين من المستمعين في بلدان غربي آسيا حيث يقال ان الموسيقى العربية اقرب الى الموسيقى الهندية .

ويتحدث **الدكتور صبحي انور رشيد** الباحث الاثاري العراقي عن الكتب الاجنبية التي تناولت بالبحث موضوع تاريخ الالات الموسيقية في الشرق القديم (٥٤) والتي بدأت في الظهور منذ النصف الثاني من القرن التاسع عشر فيقول : ـ

ترى ان مؤلفيها اما ان يكونوا من المتخصصين بالعلوم الموسيقية (Musicology) (٥٥) او من المتخصصين في موسيقى الشعوب البدائية والمتخلفة حضاريا ، وهذا ما جعلهم يقعون في اخطاء تاريخية ، كما لم ينتبهوا الى الكثير من القطع الاثرية التي لها علاقة بالالات الموسيقية نظرا لبعد اختصاصهم عن علم الاثار .

ان هؤلاء المؤلفين الاجانب قد اعتمدوا في ابحاثهم وكتبهم ـ حتى الحديثة منها ـ على ابحاث وكتب علماء الدراسات المسمارية التي صدرت منذ زمن طويل ، والتي أصبحت لا تتفق وما توصل اليه البحث العلمي في الوقت الحاضر ، ولا يعول عليها كثيرا خاصة من حيث الازمنة التاريخية ، كما ان ترجمة الكلمات المسمارية الدالة على آلات موسيقية هي بدورها اصبحت قديمة ولا تخلو من الاخطاء ، حسبما اثبتته الدراسات النظرية . والتنقيبات الاثرية المستمرة قد اظهرت للنور الكثير من القطع الاثرية ذات العلاقة الوثيقة بتاريخ الالات الموسيقية والحياة الموسيقية في الشرق القديم ، والتي لم يكن بامكان الباحثين المنوه عنهم اعلاه الاستفادة منها في كتبهم وابحاثهم ، ومما يلاحظ ان المعلومات والاراء الموجودة في كتب وابحاث هؤلاء الموسيقيين تنتقل ـ رغم ما فيها من نقصان واخطاء ـ من قارىء لآخر ، ومن كتاب الى كتاب ، وياخذها القراء كحقيقة مسلم بها لا لشيء الا انها قد وردت في مؤلفات باحثين لهم مكانتهم وشهرتهم في مجال اختصاصهم .

ويتحدث الدكتور صبحي انور رشيد عن مدرسة البروفسور الالماني شتاودر فيقول : ـ

تمتاز ابحاث مدرسة البروفسور (شتاودر) بالبحث العلمي العميق ، وبالاهتمام بالناحية اللغوية والتاريخية للالات الموسيقية ، ويركز (شتاودر) نفسه على ناحية العرق ويتحاز كثيرا الى غير الساميين ، وبصورة خاصة (الخوريين) .

ان البروفسور (شتاودر) ينفرد بكونه البروفسور الوحيد من اساتذة الموسيقى في المانيا الذي يدرس تاريخ الالات الموسيقية في الشرق القديم ، وينفرد بكونه حجة في هذا الموضوع ، وان اي مقال يكتب او كتاب يؤلف في المستقبل سوف يعتمد على ابحاث (مدرسة شتاودر) الالمانية .

وقد استطاع الباحث الاثاري العراقي الدكتور صبحي انور رشيد بجهوده العلمية الجادة بما قدم من ابحاث في ان يدحض الكثير من آراء البروفسور شتاودر ومريديه بالادلة الاثرية ، خطأ نظرية شتاودر حول اصل وتاريخ العود (٥٦) وغيرها من الحقائق العلمية الثابتة والدامغة .

الجالقي البغدادى

لقد عرفت الحفلات الموسيقية والغنائية التي كانت ولا تزال تقام في بغداد ، والتي كانت تسمى (الجالقي البغدادى) وكانت تقام حفلات الجالقي البغدادى قديما في البيوت والمقاهي البغدادية المشهورة كمقهى عزاوى ، خاصة في ليالي شهر رمضان حيث كان رواد المقامات العراقية يقدمون المقامات العراقية حسب تسلسل الفصول الخمسة في قراءة المقامات العراقية .

والجالقي البغدادى يتكون عادة من المغنين والعازفين الذين يؤدون المقامات والبستات العراقية في الحفلات الموسيقية والغنائية المعروفة بـ (الجالقي) وهي كلمة تركية تعني (جماعة المغنين) او (جماعة الملاهي) . والجالقي يتكون من الالات الموسيقية التالية : ـ

١ ـ السنطور

٢ ـ الجوزة وتسمى (الكمنجة) ايضا .

٣ ـ الدنبك ويسمى (الطبلة) ايضا .

٤ ـ الدف الزنجاري ويسمى (الرق)ايضا .

٥ ـ النقارة .

وهذه الالات الموسيقية البغدادية القديمةتكون الاساس الفني للجالغي اضافة الى مغني المقام . وفي السنوات المتاخرة اخذ بعض مغني المقامات العراقية يغنون المقامات مع فرق موسيقية عربية حديثة تتكون من الالات الموسيقية العربية والاوربية التالية :

١ ـ العود ٢ ـ القانون ٣ ـ الكمان ـ اكثر من آلة ـ او الجوزة ٤ ـ الجلو ٥ ـ الكونترباس ٦ ـ الدنبك ٧ ـ الدف الزنجاري .

ولكن لا يزال التكوين الموسيقي القديم الفرقة الموسيقية اكثر سحرا واكثر ملائمة وانسجاما في تقديم المقامات العراقية ، واكثر قبولا واستحسانا من محبي هذا التراث الموسيقي والغنائي العراقي الاصيل ، لما يبعث في نفس المستمع من الاجواء العبقة بملامحها البغدادية العريقة ، اذ ان البساطة وعدم التكلف هي الاصول الاساسية لحفلات الجالغي البغدادي .

المقامات العراقية والحفلات الرياضية .

وتغني المقامات العراقية (Muqams) في الحفلات الرياضية التي تقام في النوادي الرياضية والتي تسمى (الزورخانة) (٥٧) ويقول الاستاذ حمودي الوردي : ـ

وهناك تحصل بعض المناسبات عندما كان يدخل احد مطربي المقامات ، فبعد ان يجلس يفسح له المرشد المجال ، فيشرع ذلك المغني بغناء بعض المقامات تشجيعا منه لهذا الفن (٥٨) .

وعادة يصاحب مغني المقام بعض الالات الايقاعية ، وقد انحسرت هذه الحفلات الرياضية في الوقت الحاضر ، وكان تلفزيون بغداد قد سجل منذ بضع سنوات بعض فعاليات الزورخانة القديمة للبطل العراقي مهدي زنو البياتي ، وغنى فيها المقامات العراقية المغني توفيق الجلبي والمغني عبد الهادي البياتي ، كما شاهد الجمهور اخيرا مغني المقام يوسف عمر وهو يغني المقامات العراقية لاول مرة في احدى حفلات المصارعة للبطل العراقي العالمي (عدنان القيسي) المقامة في ملعب الشعب الدولي ببغداد ، خلال النصف الثاني من عام ١٩٧٠ .

المقامات العراقية في الانشاد الديني

تلعب المقامات العراقية دورا واضحا في الانشاد الديني ، نظرا لارتباطها الوثيق في الاداء

النغمي ، وذلك وفق اساليب غناء المقامات العربية والعراقية مع تغير بسيط ، والانشاد الديني حيث تقام مختلف المناسبات الدينية والاجتماعية ، وتقام المناقب النبوية الشريفة واصبحت هذه الحفلات تقام في سائر المناسبات مثل ليلة المعراج وليلة القدر وغيرها من المناسبات الدينية او في الافراح مثل حفلات الزفاف والختان والاياب من الحج والابلال من المرض (٥٩) . وينقسم الانشاد الديني الى الاقسام التالية :

١ ـ التمجيد ٢ ـ الاذان ٣ ـ الموالد النبوية الشريفة ٤ ـ الاذكار .

التمجيد : ـ

لقد عرف الانشاد الديني الذي ينشد عادة في وقت السحر ، الذي له ارتباط وثيق بالمقامات العربية والعراقية ، ويتحدث الاستاذ لبيب السعيد عن الانشاد الديني في وقت السحر فيقول : ـ

والذي عليه العمل الان ان ينشد المؤذن ـ بالاضافة الى ما ذكرنا ـ القصائد الدينية وقت السحر على المئذنة او على الدكة (٦٠) .

وفي الوثائق التاريخية ان المؤذن كان (يكلف احيانا) بانشاد السحريات ، والفجريات ، والتسبيح في الثلث الاخير من الليل .

والفن الموسيقي يحكم كثيرا اصوات المؤذنين بالانشاد الديني في وقت السحر . وقد كان هذا الانشاد في المسجد الحسيني في القاهرة في اوائل هذا القرن يؤدى على نهج خاص ، فنغمة يوم السبت (العشاق) ونغمة يوم الاحد (الحجاز) اما نغمة يوم الاثنين (السيكا) (٦١) اذا كان أول اثنين في الشهر ، و (بياتي) اذا كان ثاني اثنين و (الحجاز) اذا كان ثالث اثنين من الشهر (وشورى على جركاه) (٦٢) اذا كان رابع او خامس ايام الاثنين ، ثم نغمة يوم الثلاثاء (السيكاه) والاربعاء (جركاه) والخميس (الراست) والجمعة (البياتي) .

وفي العراق يبدأ التمجيد عادة بقراءة الفاتحة أولا ، ثم يتناول الفاظا مخصوصة بالتسبيح والتمجيد ، فيغني (٦٣) بها على نغم (السيكاه) او (الحجاز ديوان) ، وبعد الانتهاء من التسبيحات يأخذ في قراءة شيء من الشعر بما فيه الغزل والفخر والتصوف والرجاء وغير ذلك ، فيغني به على مختلف المقامات العراقية والانغام الداخلة فيها مثل : ـ الاورفه ، والمخالف والمحمودى ، والعجم عشيران ، والعريبون عرب ، ويسلم التمجيد بمقام الصبا .

وللمقامات العراقية في التمجيد اصول خاصة لها تحريراتها ، ولكن في بعض الاحيان تقرأ بدون تلك التحارير ، وبطبيعة الحال في الانشاد الديني لا تقرأ الالفاظ والكلمات التي اعتاد على قراءتها في المقامات العراقية والتي اصبحت نقاط ارتكاز للمغني . وفي تمجيد ليلة يختص التمجيد بنغم (الجهاركاه) والذي يتردد صداه في اغلب مساجد بغداد التي فيها ممجدون خاصون بها ، وحتى يومنا هذا ، كما ان بعض المغنين يسهمون في التمجيد على الآذن حيث ترتفع اصواتهم في اجواء السماء عالية لتشدو بمختلف المقامات العراقية من خلال تمجيدهم .

الاذان :

يعتبر الاذان من اهم الشعائر الاسلامية وقدجاء في القرآن الكريم (٦٤) (.. واذا ناديتم الى الصلاة اتخذوها هزوا ولعبا ..) (٦٥) وا .. يا ايها الذين آمنوا اذا نودي للصلاة من يوم الجمعة فاسعوا الى ذكر الله ..)

والاذان هو الاعلام بوقت الصلاة ، وقد آثر النبي صلى الله عليه وسلم بلالا بالأذان على آخر من الصحابة (لانه كان اندى منه صوتا) .والمعروف ان بلالا ، وكان يدعى سيد المؤذنين ، كان مغنيا ذا صوت عذب تسكر الحانه ، ولم يؤذن لاحد ، بعد رسول الله صلى الله عليه وسلم الا لثاني خلفاء المسلمين عمر بن الخطاب رضي الله عنه يوم قدم الشام حين فتحها ، وكما تقول الرواية (لم ير الناس بكاءً اكثر من يومئذ ولعل من اسباب بكائهم ــ بعد الأسى لفقد النبي الذي ذكرهم به تأذين بلال ــ انهم تأثروا بصوته الندي (٦٦) الذي خصه الرسول صلى الله عليه وسلم بالتقدير ، وآثره على غيره من الاصوات الندية . واذن مرة ثانية في المدينة بناء على دعوة السبطين عليهما السلام كما تقول الرواية حيث روى ابن عساكر عن بلال نفسه انه لما نزل بداريا وهي قرية بدمشق ، راى في المنام النبي صلى الله عليه وسلم وهو يقول له : ــ

ما هذه الجفوة يا بلال ؟ اما آن لك ان تزورني ؟ فانتبه حزينا قلقا ، فركب الى المدينة فاتى قبر النبي صلى الله عليه وسلم ، فجعل يبكي ويمرغ خده عليه ، فاقبل الحسن والحسين فجعل يضمهما ويقبلهما فقالا : نتمنى ان نسمع اذانك الذي كنت تؤذن به لرسول الله صلى الله عليه وسلم . فصعد الى سطح المسجد في وقت السحر ووقف موقفه الذي كان يقف فيه فلما قال : (الله اكبر) ، ارتجت المدينة ، فلما قال (اشهد ان لا اله الا الله) ازدادت رجتها ، فلما قال (اشهد ان محمدا رسول الله) خرجت العواتق من خدورهن وقالوا (بعث رسول الله) فما رؤى اكثر باكيا ولا باكية في المدينة بعده صلى الله عليه وسلم اكثر من ذلك اليوم .

الموالید النبوية الشريفة

تعتبر الموالید النبوية الشريفة مضاهاة لحفلات المقام العراقي حيث تقام الموالید النبوية الشريفة التي قننت قواعدها ذات الطابع البغدادي (٦٧) والتي تتقوم من اربعة فصول ، وهي تستند في تلاوتها على الاسس الفنية للمقامات العراقية ونغماتها الشجية ، ولكن باسلوب خاص بالموالید التي تتميز به عن حفلات غناء المقامات العراقية المعروفة ب (الجالغي البغدادي) ومع ان للموالید النبوية الشريفة اسسها الفنية الخاصة بحكم ارتباطها فنيا ونغميا بالمقامات العراقية فاننا نرى المغنين من قراء المقامات العراقية يرددون بعض القصائد الدينية على اسلوب الغناء في المقام وبتغيير جزئي بسيط . اما الفصول الاربعة فهي : ــ

ا ــ الفصل الاول : ــ

ويقرا فيه المقامات العراقية التالية : ــ

١ ــ العشيران ٢ ــ الاورفه ٣ ــ العجم ــ او ــ النهاوند ٤ ــ الحجاز كاركرد ٥ ــ الجبوری

٦ ـ الحديدى ٧ ـ المثنوى ٨ ـ السفيان .

ب ـ الفصل الثانى : ـ

وتقرا فيه المقامات العراقية التالية :

١ ـ السيكاه ٢ ـ الراست ٣ ـ البيات ٤ ـ العراق .

جـ ـ الفصل الثالث : ـ

وتقرا فيه المقامات العراقية التالية :

١ ـ الصبا ٢ ـ الماهور ٣ ـ العجم عشيران

د ـ الفصل الرابع : ـ

وتقرا فيه المقامات العراقية التالية : ـ

١ ـ الصبا ٢ ـ الجمال ٣ ـ المخالف .

الاذكار : ـ

لقد عرفت الطرق الصوفية منذ اكثر من اثنى عشر قرنا ، اى بعد القرن الهجرى الاول ، وعلى وجه التحديد بعد وفاة النبي صلى الله عليه وسلم ، وعلى كثرتها وتعددها فهي ترجع فى الاصل الى الطريقة المحمدية الاولى ، واليها تعود جميع الطرق الصوفية (٦٨) وتقام حلقات الذكر فى التكايا وزوايا المساجد واروقة الجوامع (٦٩) باستمرار باسلوب المقامات العراقية الخاصة بالاذكار ، وخاصة حلقات الذكر التي تقام فى الحضرة الكيلانية في شهر رمضان المبارك، وفى التكية البند نيجية في باب الشيخ ، والتي تقرا فيها كذلك الموشحات والقصائد الدينية (٧٠) ، ومن هذه الطرق نذكر احدى عشرة طريقة منها ،على سبيل المثال لا الحصر ، وهي : ـ

١ ـ المحمدية : ـ

وهي الاولى ، واليها ترجع جميع الطرق الصوفية على كثرتها وتعدد مشايخها .

٢ ـ الصديقية : ـ

وتنسب فى الاصل الى اول خلفاء المسلمين ابى بكر الصديق رضي الله عنه .

٣ ــ الاويسية : ــ

وهي منسوبة الى خير التابعين أويس القرني رضي الله عنه .

٤ ــ الخضرية : ــ

وهي تنسب الى سيدنا الخضر رضي الله عنه .

٥ ــ الجنيدية : ــ

وهي تنسب الى الامام ابي القاسم الجنيدي رضي الله عنه .

٦ ــ القادرية : ــ

وهي منسوبة الى سيدنا الشيخ عبد القادر الكيلاني رضي الله عنه .

٧ ــ الشاذلية : ــ

وهي منسوبة الى سيدنا ابي الحسن الشاذلي رضي الله عنه .

٨ ــ العروسيه : ــ

وهي منسوبة الى سيدنا احمد بن عروس رضي الله عنه .

٩ ــ الخلوتية : ــ

وهي تنسب الى المشائخ الملتزمين .

١٠ ــ النقشبندية : ــ

وهي منسوبة الى شيخ الطريقة الولي بهاءالدين محمد بن محمد البخاري المعروف بنقشبند رضي الله عنه .

١١ ــ الرفاعية : ــ

وهي تنسب الى سيدنا الشيخ احمد الرفاعي رضي الله عنه .

وتقرا الاذكار حسب فصول خاصة بها ، وتعتمد على المقامات في الوطن العربي . اما في العراق فهي خاصة في بغداد (٧١) والاذكار المعروفة اربعة وهي الذكر القادري والذكر الرفاعي والذكر البغدادي والذكر المصري ، وفيما يلي الذكر المصري ويقرا في اربعة فصول على النحو الآتي :ــ

ا ـ الفصل الاول : ـ

ويسمى (الدايم) وتقرأ فيه المقامات العراقية التالية : ـ

١ ـ الصبا ٢ ـ السيكاه ٣ ـ الحجاز ٤ ـ الحديدي ٥ ـ الخلوتي ـ او ـ السلمك .

ب ـ الفصل الثاني : ـ

ويسمى (المثلث) وتقرأ فيه المقامات العراقية التالية : ـ

١ ـ الراست المصري ٢ ـ البيات ٣ ـ البنجكاه ٤ ـ البهيرزاوي ـ في بعض الاحيان ـ ٥ ـ العتابة (الصلاوية) .

ج ـ الفصل الثالث : ـ

ويسمى (البيومي) او (القيوم) او (البيس) او (التوحيد) وتقرأ فيه المقامات العراقية التالية : ـ

١ ـ الخلوتي ٢ ـ الطاهر ٣ ـ الحكيمي .

د ـ الفصل الرابع : ـ

ويسمى (المخفي) وتقرأ فيه المقامات العراقية التالية : ـ

١ ـ المنصوري ٢ ـ الخلوتي ٣ ـ الحكيمي ٤ ـ الشرقي دوكاه .

اسماء المقامات : ـ

تمتاز المقامات العراقية بتسميات متعددة وكثيرة ومتنوعة ، منها اسماء عربية وعراقية ، واخرى اعجمية كالتركية والفارسية . وان هذا التعدد الكبير في التسمية يحتاج في الحقيقة الى مراجعة واعادة النظر . ليس بالنسبة للموسيقى العراقية فحسب ، بل وحتى الموسيقى العربية بصورة عامة . ولقد سبق لي وان قدمت اقتراحا الى مؤتمر الموسيقى العربية المنعقد في بغداد في عام ١٩٦٤ (٧٢) وهو كما يلي : ـ

كان قد اقترح الاستاذ **محمد زكي** في الجلسة الثانية للجنة المقامات والايقاع والتاليف التي عقدت برئاسة الاستاذ **المرحوم رؤوف يكتابك** ، وسكرتارية **الدكتور محمود احمد الحفني** في مؤتمر الموسيقى العربية الاول المنعقد في القاهرة يوم الثلاثاء ١٩٣٢/٣/٢٩ مايلي : ـ

(.. اقترح على المؤتمر ان يبدى الرغبة في ان تتخذ الاجراءات اللازمة للوصول الى توحيد تسمية المقام في البلاد العربية المختلفة ..)

واخذت الاصوات على هذا الاقتراح فوافقوا عليه بالاجماع .

فمن البديهي ان هذا الاقتراح الذى أجمع عليه الاعضاء ، هو جدير بالاخذ به والعمل على تحقيقه والاسراع الى اعداد التسميات الموحدة للمقامات العربية ، والعمل على تعميمها في الوطن العربي بدلا من التسميات المتعددة في كل بلد من البلاد العربية .

وحين ارجو من حضرات السادة الافاضل اعضاء المؤتمر الدولي للموسيقى العربية احياء هذا الاقتراح القيم ، اضيف اليه جانبا اخر متمما هو ان يقوم المؤتمر بتكوين لجنة فنية تقوم بوضع اصطلاحات عربية للمقامات التي تحمل اسماء ليست عربية لا مبرر لها ، للسير عليها خصوصا ونحن نعيش في هذه المرحلة التي تحتم علينا ان نستبدل كل المصطلحات الاجنبية والاعجمية ؛ بمصطلحات عربية موحدة (٧٢) .

ولعل اكثر المقامات العربية تعددا في الاسماء هي المقامات العراقية ، وهي تحمل اسماء كثيرة منها اسماء عربية وعراقية ، ومنها اسماء اعجمية واجنبية ، وبعضها تحمل اسماء الاشخاص الذين وضعوها ، والبعض الاخر يحمل اسماء العشائر التي ينتمي اليها واضعو المقام ، والبعض الاخر يحمل اسماء العوائل والأسر والجماعات الصوفية ، وقسم يحمل اسماء الدول والاقاليم والمدن والقرى ، وقسم آخر يحمل اسماء الاوتار ، الى جانب التسميات الاخرى التي تسمى باسماء اعجمية هي تصنيف لتلك التسميات المتعدد ، وهي كما يلي : ــ
١ ــ المقامات التي تحمل اسماء واضعيها وهي : ــ

١ ــ محمودى ــ نسبة الي مخترعه وكان اسمه (محمود) .

٢ ــ منصورى ــ نسبة الى مخترعه المغني (منصور ابن زلزل) .

٣ ــ ابراهيمي ــ نسبة الى مخترعه المغني (ابراهيم الموصلي) .

٤ ــ طاهر ــ نسبة الى مخترعه وكان يسمى (طاهر) .

٥ ــ راشدى ــ نسبة الى مخترعه وكان يسمى (راشد) .

٦ ــ مسجين ــ نسبة الى مخترعه وكان يسمى (مسكين) .

٧ ــ عمر كله ــ نسبة الى مخترعه وكان يسمى (عمر كله) .

٨ ــ علي زبار ــ نسبة الى مخترعه وكان يسمى (علي زبار) .

٩ ــ احمد دايي ــ نسبة الى مخترعه المغني (احمد دايي) .

١٠ – موجيلا – نسبة الى مخترعه المغني (موجيلا) .

١١ – مال الله – نسبة الى مخترعه المغني (مال الله) .

ب – المقامات التي تحمل اسماء العشائر وهي :–

١ – البيات – نسبة الى عشيرة البيات . (عربية) .

٢ – الجبوري – نسبة الى عشيرة الجبور . (عربية) .

٣ – اللامي – نسبة الى عشيرة بني لام . (عربية) .

٤ – الحديدي – نسبة الى عشيرة الحديدي . (عربية) .

٥ – الزنكنة – نسبة الى عشيرة الزنكنة في شمال العراق (عربية) .

٦ – الباجلان – نسبة الى عشيرة الباجلان (كردية) .

٧ – البختيار – نسبة الى عشيرة البختيار (ايرانية او كردية) .

جـ – المقامات التي تحمل اسماء العوائل والاسر والجماعات الصوفية والطوائف وهي :–

١ – الخلوتي – نسبة الى الجماعة الصوفية الخلوتية .

٢ – الحسيني – نسبة الى عائلة الحسينية

٣ – الحكيمي – نسبة الى عائلة الحكيمي .

٤ – الخليلي – نسبة الى عائلة الخليلي .

٥ – القزاز – نسبة الى عائلة القزاز

٦ – الجماس – نسبة الى عائلة الجماس .

٧ – السيستاني – نسبة الى السيستانيين .

د – المقامات التي تحمل اسماء الدول والاقاليم وهي :–

١ – العراق – نسبة الى القطر العراقي .

٢ – الحجاز – نسبة الى اقليم الحجاز في المملكة العربية السعودية .

٣ – قطر – نسبة الى امارة قطر .

٤ – العجم – نسبة الى بلاد فارس (ايران) .

٥ – اذربيجان – نسبة الى اقليم اذربيجان في الاتحاد السوفييتي .

هـ - المقامات التي تحمل اسماء المدن والقرى والاحياء وهي : -

١ - الحليلاوى - نسبة الى مدينة الحلة(في العراق)

٢ - الحويزاوى - نسبة الى حويزة (في العراق)

٣ - البهيزاوى - نسبة الى قرية بهرز(في العراق)

٤ - الباجلان - نسبة الى قرية باجلان (او)عشيرة الباجلان التي تسكن في قرية الباجلان (في العراق) .

٥ - تفليس - نسبة الى مدينة تفليس (في اذربيجان بالاتحاد السوفييتي) .

٦ - النهاوند - نسبة الى مدينة نهاوند(في ايران)

٧ - اصفهان - نسبة الى مدينة اصفهان(في ايران)

٨ - الاورفه - نسبة الى مدينة فايران ويقال انها في تركية - وربما انه مشتق من اسم عائلة الاورفلي .

٩ - القوريات - نسبة الى قرية (او حي) في كركوك (في العراق) .

١٠ - البشيري - نسبة الى قرية البشيري في الموصل (في العراق) .

و - المقامات التي تحمل اسماء الاوتار في آلة العود وهي : -

١ - اليكاه - نسبة الى الوتر الاول في آلة العود .

٢ - عشيران - نسبة الى الوتر الثاني في آلة العود .

٣ - الدوكاه - نسبة الى الوتر الثالث في آلة العود .

٤ - النوى - نسبة الى الوتر الرابع في آلة العود .

٥ - الكردان - نسبة الى الوتر الخامس في آلة العود .

ز - المقامات التي تحمل اسماء عربية وهي : -

١ - البيات　　　　٢ - الصبا

٣ - الحجاز　　　　٤ - الحسيني

٥ - العشاق　　　　٦ - الزنجران

٧ ــ العراق
٨ ــ البيات شوري
٩ ــ التكريز
١٠ ــ الماهور
١١ ــ الارواح
١٢ ــ المستعار
١٣ ــ الاوج .

ح ــ المقامات التي تحمل اسماء عراقية وهي : ــ

١ ــ الخنبات
٢ ــ الجمال
٣ ــ المدمي
٤ ــ الحويراوي
٥ ــ المثنوي
٦ ــ الخلوتي
٧ ــ البهيرزاوي
٨ ــ الحجاز غريب
٩ ــ الحجاز شيطاني
١٠ ــ المخالف
١١ ــ القرباش
١٢ ــ الناري
١٣ ــ الحليلاوي
١٤ ــ القزاز
١٥ ــ الحجاز اجغ
١٦ ــ اللامي
١٧ ــ اللاووك
١٨ ــ العقال
١٩ ــ الزنبوري
٢٠ ــ الجماص
٢١ ــ السيفان
٢٢ ــ الشيباني
٢٣ ــ الميناوي
٢٤ ــ المثكل
٢٥ ــ الركباني
٢٦ ــ السلمك
٢٧ ــ الصبوش
٢٨ ــ القادريجان
٢٩ ــ الحجاز مدني
٣٠ ــ الحجاز ديوان
٣١ ــ المكابل

ط ــ المقامات التي تحمل اسماء اعجمية كالتركية والهندية والفارسية وهي : ــ

١ ــ السيكاه
١٢ ــ الهمايون

٢ ـ الراست

٣ ـ الحجاز كار

٤ ـ الحجاز كاركرد

٥ ـ كرد

٦ ـ سيكاه بلبان

٧ ـ البنجكاه

٨ ـ الشرقي راست

٩ ـ النوروز عجم

١٠ ـ الاوشار

١١ ـ الشرقي دوكاه

١٣ ـ الهفتكار

١٤ ـ الشرقي اصفهان

١٥ ـ الكلكلي

١٦ ـ الراست الهندى

١٧ ـ النهفت

١٨ ـ النهاوند

١٩ ـ الشهناز

٢٠ ـ السيه رنله

٢١ ـ السيكاه عجم

٢٢ ـ الايدين .

ى ـ المقامات التي تحمل اسماء مركبة من اسمين واحد عربي والآخر اعجمي وهي : ـ

١ ـ دشت العرب

٢ ـ العريبون عجم

٣ ـ السيكاه حلب

٤ ـ سعيدى أوشار

٥ ـ البنجه نكاه

٦ ـ البيات عجم

٧ ـ العجم عشيران

مغنيات المقامات العراقية :

وقد عرف المقام العراقي بأنه غناء رجولي ، فلذلك نجد ان معظم قراء المقام هم من الرجال ، ولكن مع ذلك فقد غنت بعض المغنيات المقامات العراقية ، فقد سجلت المغنية **صديقة الملاية** على اسطوانات عددا من المقامات العراقية وهي : ـ

١ ـ البهيرزاوى

٢ ـ المدمي

٣ ـ الحكيمي

٤ ـ القوريات

٥ ـ القرياباش (باللغة التركية)

٦ ـ العمر كله

كما سجلت المغنية **سلطانه يوسف** على اسطوانات مقام الحكيمي ، وسجلت المغنية **تتو المندلاوية** على اسطوانتين مقامي القطر والبهيرزاوى ، وسجلت على اسطوانات المغنية

روتي وبهية كشكول وبدرية انور بعض المقامات العراقية . وكان اجمل المقامات العراقية المغناة بالاصوات النسائية مقام (البهيرزاوي) للمغنية صديقة الملاية التي كانت موفقة في ادائه ، الى جانب ملائمته لصوتها الى حد بعيد .

الاغاني العراقية وعلاقتها بالمقامات العراقية

هناك ارتباط وثيق بين المقامات العراقية والاغاني العراقية القديمة المعروفة بـ (البستات) اذ انها تغنى عادة بعد انتهاء المغني من اداء المقام . وهي كمادة فاصلة بين مقام ومقام ، والبستة تكون بطبيعة الحال مـن نفس نغم المقـام ، وهي تحمل ملامح ومميزات خاصـة وهي بستات بغدادية ذات ايقاعات عراقية . والبستة البغدادية هي عبارة عن اغنيات زجلية تتبع اصولا خاصة في النظم والتلحين ، وفيما يلي نماذج مـن بعض نصوص البستات البغدادية التي اعتاد المغنون غنائها بعد غناء المقامات ومنها بستة (جيت اسألك طردة) وتغنى عادة بعد مقام المخالف ، وهي مـن نغم المخالف التي تقول كلماتها : ـ

جيـــت اســـالك طـــردة
ـــره او مجيـــدي خـــده

جيـــت اســـالك النقه المنيح
تـــوه العمـــاره الصـــويين

حطلـــك حـــرز مـــن العـــين
بمعـــــــود لا تعـــــده

• • •

شـــعيون عنـــك شـــعيون
تـــوه حبيبـــه اوخاتـــون

واهـــل البلـــد مايـــدرون
يقولـــون شـــامه ابخـــده

• • •

الـــف اوحلـــه ابهـــل اســـمر
منـــك يفـــوح العنـــبر

والسه اعلسى فراقك مكسدر
اللـــه علـــى اليتعـــدنه

• • •

يابـــو الكذيلـــه الســـقاحه
شـــطله عبرتـــه اســـباحه
يوليـــد دكعـــد راحـــه
بمعـــــود لا تعـــــده

• • •

وتغنى بعد مقام الاوشار بستة(قل لي ياحلو)دجلة) وهى صورة وصفية رائعة تتغنى بجمال الطبيعة فى الربيع على شواطىء دجلة وهى من انغم البيات وايقاع السكنين سماعي وتقول كلماتها : ـ

على شـواطى دجلـه مـر
يامنيتي وقت الفجـر

• • •

لفـــرش ابرملـــه
علـــى شـــواطي دجلـــه

• • •

والمـــاى دهلـــه بالمنحـــدر

• • •

شـــوف الطبيعـــة
تزهـــي بديعـــة
قمـــره وربيعـــه
بحلـــه الســـمر

• • •

على شـواطى دجلـة مـر

• • •

وتغنى بعد مقام الاوشار بستة (كلي ياحلو) وهي من نغم الاوشار ومن ايقاع الجورجيني وتقول كلماتها : –

قل لي يا حلو منين الله جابك
خزن جرح قلبي من عذابك

•••

هم هذا نصيبي واتجبر بيه
لا آني اتوب ولا الله يهديه

•••

قل لي واشفت مني اذيه
قلبك صخر ماحن عليه

•••

قل لي واشبدت مني جابه
خليت الخلك تحجي عليه

•••

قل لي ياحلو منين الله جابك
خزن جرح قلبي من عذابك

•••

وتغنى بعد مقام السيكاه بستة (اناالمسجينة انا) وهي من نغم السيكاه وايقاع السنكين سماعي وتقول كلماتها : –

انا المسجينة انا
انا الباعوني هلي
بشعير والوعده سنه

•••

لايس عبايه حبي
نازع عباية حبي
زعلان ويابه
لاشكر زلف

والله ماجوز منه
لابس دميري حبي
تازع دميري حبي
زعلان ويايه
لاشكر زلف
والله ماجوز منه

•••

وتغنى بعد مقام الاورفه (من نغم الحسيني على الدوكاه) بستة (فراكهم بجاني) (٧٥) وهي من نغم الحسيني وايقاع الدارج وتقول كلماتها :ـ

افراقهم بجاني
جلما طلية بالضلع
بيك اشترك دلالي
يكلون حبي زعلان
ياكهوتك عزاوي
بيها المدلل سلمان

•••

لا اركض وراهم واصيح
نوبه انجبح نوبه طيح
ماظل بيه عظم اصحيح
سواها بيه سلمان
بيك اشترك دلالي
يكلون ولفي زعلان
ياكهوتك عزاوي
بيها علاوي فرحان
ايغالي الثمن لشريكم
سواها بيه سلمان
بيك اشترك دلالي
يكلون حبي زعلان
ياكهوتك عزاوي
بيها حسامي سكران

•••

وهناك بستات بغدادية قديمة عديدة ،وكل مغني يختار البستة التي تلائم المقام اللذى يغنيه ، وهناك عدة بستات من نفس كل مقام وهي تشتمل جانبا آخر من جوانب الغناء العراقي بالاغنية القديمة ذات الطابع النغمي المشحون بالتعابير الزجلية والنغمية الجميلة المعبرة عن تلك الحياة التي كان يعيشها الانسان العربي في العراق .

المصـــادر

١ ــ نهج البلاغة ــ للامام علي بن ابي طالب شرح الشيخ محمد عبده ــ الجزء الثالث (ص ١٩٣) .

٢ ــ عثر الاستاذ سلمان شكر رئيس فرع الموسيقى في معهد الفنون الجميلة اثناء وجوده في استنبول عام ١٩٥٥ على كتاب (مقاصد الالحان) في دار الكتب .

٣ ــ تاريخ المقامات العراقية ــ بقلم عبد الوهاب بلال ــ الجمهورية العدد (٥١٥) بغداد الاربعاء ١٩٧٠/٧/٣٠ .

٤ ــ سفينة الملك ونفيسة الفلك ــ تاليف الامام محمد بن اسماعيل بن عمر شهاب الدين ــ الطبعة الحجرية ــ القاهرة عام ١٢٨١ هـ .

٥ ــ الشفاء ــ تاليف الرئيس ابن سينا تحقيق زكريا يوسف ــ القاهرة عام ١٩٥٦ .

٦ ــ الادوار في معرفة النغم والادوار ــ تاليف صفي الدين عبد المؤمن الارموي البغدادي اخرجه الدكتور حسين علي محفوظ بغداد عام ١٩٦١ .

٧ ــ الموسيقى العراقية في عهد المغول والتركمان ــ تاليف عباس العزاوي المحامي ــ بغداد عام ١٩٥١ ــ ص (١٠٢) .

٨ ــ الرسالة الفنية ــ تاليف محمد عبد الحميد اللاذقي ــ مخطوط ــ نسخة مصورة ــ في مكتبة معهد الفنون الجميلة ــ بغداد .

٩ ــ الكندي ــ تاليف مجدي العقيلي ــ دمشق عام ١٩٦٤ ــ ص (١٨) .

١٠ ــ النغم ــ تاليف يحيى بن علي المنجم ــ تحقيق زكريا يوسف ــ القاهرة عام ١٩٦٤ .

١١ ــ الموسيقى العراقية في عهد المغول والتركمان ــ تاليف عباس العزاوي ــ (١٥ ــ ١٦) .

١٢ ــ زرياب بن الحسن علي بن نافع ــ موسيقار الاندلس ــ تاليف الدكتور محمود احمد الحفني ــ سلسلة اعلام العرب العدد (٥٤) ص (١٠) .

١٣ ــ الحديث لابراهيم الموصلي واسحق الموصلي اللذين اشتهرا في زمن بني العباس .

١٤ ــ مع الاغاني والموسيقى الشعبية العربية ــ بقلم رشدي صالح ــ مجلة الكاتب العدد (٢٨) أيار ١٩٦٤ ــ ص (٤٩) .

١٥ ــ المصدر السابق ص (٥٠) .

١٦ ــ المصدر السابق ص (٥١) .

١٧ ــ تاريخ الموسيقى العربية ــ تاليف هنرى جورج فارمر ــ ترجمة الدكتور حسين نصار ــ مراجعة الدكتور عبد العزيز الاهوانى ــ سلسلة الالف كتاب العدد (٧) القاهرة عام ١٩٥٦ .

١٨ ــ المصدر السابق .

١٩ ــ المصدر السابق .

٢٠ ــ المؤذن والمؤذنون ــ تاليف لبيب السعيد ــ القاهرة عام ١٩٧٠ ــ ص (١٢٤ ــ ١٢٥) .

٢١ ــ المصدر السابق .

٢٢ ــ النغمة وجمعها ــ نغمات او انغام .

٢٣ ــ المقام وجمعها ــ مقامات .

٢٤ ــ الشرقي ــ ويقصد بها التركي والاذربيجاني والفارسي والهندي .

٢٥ ــ الموسيقى العربية ــ تاليف طنطاوى جوهرى ــ القاهرة عام ١٩١٤ .

٢٦ ــ المقام بين الموسيقى والغناء ــ بقلم عبد الوهاب بلال جريدة الجمهورية العدد (٥٤٠) بغداد ــ الخميس ١٩٦٩/٨/٢٨ .

٢٧ ــ الدر النقي في علم الموسيقى ــ تاليف الشيخ احمد بن عبد الرحمن القادري الرفاعي الشهير بالمسلم الموصلي ــ قدم له وعلق عليه ــ الشيخ جلال الحنفي ــ بغداد عام ١٩٦٤ . ص (٢٧) .

٢٨ ــ المصدر السابق .

٢٩ ــ التحرير وجمعها ــ تحارير .

٣٠ ــ الاوصال ومفردها ــ وصلة .

٣١ ــ الغناء العراقي ــ تاليف حمودى ابراهيم الوردي ــ بغداد عام ١٩٦٤ ص (١١٢ ــ ١١٣) .

٣٢ ــ القرارات ومفردها ــ قرار .

٣٣ ــ الطبقات ومفردها ــ طبقة .

٣٤ ــ الميانة وجمعها ــ الميانات .

٣٥ ـ الموسيقى النظرية ـ تاليف سليم الحلو ـ الطبعةالاولى ـ بيروت عام ١٩٦١ ـ ص (٦٧) .

٣٦ ـ الغناء العراقي ـ تاليف حمودى الوردى ـ ص(٢٩) .

٣٧ ـ المصدر السابق ص (٨٢) .

٣٨ ـ القوريات في الادب الشعبي التركماني ـ بقلم ابراهيم الداقوقي ـ مجلة التراث الشعبي ـ العدد (٨) بغداد ١٩٦٤ ص (٤٦) .

٣٩ ـ المصدر السابق ص (٤٨) .

٤٠ ـ فنون الادب الشعبي التركماني ـ تاليف ابراهيم الداقوقي ـ الطبعة الاولى ـ بغداد ١٩٦٢ ص (٤٨) .

٤١ ـ الملتون البغداديون والمقام العراقي ـ تاليف الشيخ جلال الحنفي ـ بغداد ١٩٦٤ ص (٦٢) .

٤٢ ـ الطرب عند العرب ـ تاليف عبد الكريم العلاف ـ الطبعة الثانية ـ بغداد ١٩٦٣ .

٤٣ ـ البيات شورى ـ الاراك بسموله ـ الرجفار .

٤٤ ـ الشرقي ـ كلمة تركية تطلق على كل نغم من الانغام وهي مقابل (الوشح) او (السحور) في الموسيقى العربية .

٤٥ ـ اول من دون هذه الايقاعات العراقية الاستاذ حمودى الوردى .

٤٦ ـ السويت ـ نوع من الصيغ في الموسيقى الاوربية، والسويت متتابعة موسيقية ترجع الى القرن السادس عشر عندما كانت عبارة عن عدد متتابع من الرقصات (الاغنيات الشعبية ـ او الحان كنسية ـ راجع كتاب التذوق الموسيقي ـ دائرة معرف موسيقية تاليف سعيد عزت ـ الطبعة الاولى ـ القاهرة عام ١٩٥٨ ـ ص (٢٧٦) .

٤٧ ـ The Listener's Guide to Music With a Concert - Goer's Glossary Percy A Scholes Oxford, Paperback 1961 P. 95

٤٨ ـ النغم المبتكر في الموسيقى العراقية والعربية ـ تاليف عبد الوهاب بلال ـ بغداد عام ١٩٦٩ ـ الطبعة الاولى ـ ص (٦) .

٤٩ ـ المصدر السابق ـ ص (١٥) .

٥٠ ـ مقام المخالف ـ تاليف حمودى ابراهيم الوردى ـ بغداد عام ١٩٦٩ ص (١٠،٨٥٦٥) .

٥١ ـ كيف وضع احمد زيدان مقام دشت العرب ـ بقلم عبد الوهاب بلال ـ جريدة الجمهورية العدد (١٠٨٠) بغداد الخميس ١٩٧١/٥/٢٧ .

٥٢ ـ حركات التسلل على القومية العربية ـ تاليف الدكتور ابراهيم احمد العدوى ـ سلسلة المكتبة الثقافية العدد (٥٠) ص (٥) .

٥٣ ـ موجز عن الموسيقى الهندية ـ مجلة الهند ـ العدد السادس ـ تموز/آب ١٩٧٠ السنة الثانية ـ باللغة العربية .

٥٤ ـ تاريخ الالات الموسيقية في العراق القديم ـ تاليف الدكتور صبحي انور رشيد بيروت ـ عام ١٩٧٠ ص (١١،٢،١) .

٥٥ ـ The Harvard Brief Dictionary of Mucic Willi Apel & Ralph T. Daniel Cambridge, 3 Massachusetts USA 1960 P. 186

٥٦ ـ تاريخ الالات الموسيقية في العراق القديم ـ تاليف الدكتور صبحي انور رشيد الهامش ص (١١) .

٥٧ ـ الزورخانة وجمعها ـ الزورخانات .

٥٨ ـ الغناء العراقي ـ تاليف حمودي الوردي ـ ص(١٠٠) .

٥٩ ـ التراث الموسيقي في الموصل ـ تاليف الدكتور محمد صديق الجليلي ـ الموصل عام ١٩٦٤ ص (١٢) .

٦٠ ـ الاذان والمؤذنون ـ تاليف لبيب السعيد ص (٩٤ـ ٩٥) .

٦١ ـ سيكا وتعني مقام سيكاه .

٦٢ ـ جركا ـ وتعني مقام جهاركاه .

٦٣ ـ المغنون البغداديون والمقام العراقي ـ تاليف الشيخ جلال الحنفي ـ ص (٣١ ـ ٣٢) .

٦٤ ـ القرآن الكريم ـ سورة المائدة/٥٨ .

٦٥ ـ القرآن الكريم ـ سورة الجمعة/٩ .

٦٦ ـ الاذان والمؤذنون ـ تاليف لبيب السعيد ـ ص(٩٤ ـ ٩٥) .

٦٧ ـ المغنون البغداديون والمقام العراقي ـ تاليف الشيخ جلال الحنفي ـ ص ٢٦ .

٦٨ ـ الالحان والايقاعات في الطرق الصوفية ـ بقلم عبد الحميد الصادق الجراب رئيس دائرة الفنون الشعبية الموسيقية ـ بحث وزع في طرابلس الغرب في ليبيا على اعضاء مؤتمر مجمع الموسيقى العربي الاول عام ١٩٧١ .

٦٩ ـ التراث الموسيقي في الموصل ـ تاليف الدكتور محمد صديق الجليلي ـ ص (٢) .

٧٠ ـ المصدر السابق ص (٢) .

٧١ ـ الفنون البغداديون والمقام العراقي ـ تاليف الشيخ جلال الحنفي .

٧٢ ـ النغم المبتكر في الموسيقى العراقية والعربية ـ تاليف عبد الوهاب بلال ص (٢٠) .

٧٣ ـ جريدة الجمهورية العدد (٢٤١) بغداد الاثنين ١٩٦٤/١٢/٧ .

٧٤ ـ كتاب مؤتمر الموسيقى العربية الاول ـ القاهرة عام ١٩٣٢ .

٧٥ ـ الاغاني القديمة ـ تاليف حمودي الوردي ـ الجزء الاول ـ بغداد عام ١٩٧٠ . ص (١٤) .

* * *

عبد الغني شعبان *

الموسيقى العربية ومرقعها من الموسيقى العالمية

يعتبر تقسيم السلم الموسيقي الى ارباع من اهم المميزات التي تختص بها موسيقانا الشرقية(١) الى جانب خصائص اخرى سنعود اليها في نطاق بحثنا عندما يسمح سياق البحث في تسلسل المواضيع .

ويتوق العالم الغربي اليوم الى الجديد في لغة الموسيقى والالحان ، والجديد في نظر علماء الموسيقى من اهل الغرب المعاصرين انما يكمن في العودة الى ينابيع الموسيقى الشرقية ، وبصورة خاصة تلك التي بنيت على اساس ربع الصوت . فلقد جاء في كتاب: «تقنية الاوركسترا المعاصرة»(٢)

---

* الاستاذ عبد الغني شعبان قائد اوركسترا الاذاعة اللبنانية وعضو مجمع الموسيقى العربي . له العديد من الدراسات في الموسيقى العربية والعالمية كما وضع اعمالا موسيقية عربية بالاسلوب العالمي .

(١) هي الموسيقى العربية والتركية والفارسية مع بعض الاختلافات الفرعية من وجهة نظر علمية فحسب ، ذلك ان الشخصية والطابع والصياغة تختلف فيما بينها .

(٢) وعنوانه : La Technique de L'Orchestre contemporain par A. Castella et V. Mortani - Tradution Francaise, par P. Petit. p. 203.

ما يلى تحت عنوان : « الالات الموسيقية ذات ارباع الصوت » : « يحلم المؤلفون الموسيقيون المعاصرون ، وبأغلبيتهم الساحقة بان يتحرروا من النظام (او الاسلوب) المعدل ـ Système Tempéré ـ الحالى ـ يشجعهم على هذه الرغبة في الانعتاق والتوق الى الانصراف عن النظام المعدل ، في القالب ، تلك الاختبارات الجديدة الجارية على الموسيقى ذات ربع الصوت ، ويعتبر اهمها تلك التى تجرى بحسب القاعدة التنظيمية في مدرسة يديرها في مدينة براغ الاستاذ « الويزهابا » (٣) وقد جرى تاسيس هذه المدرسة عام ١٩٢٢ م .

« وتلبية للحاجة الملحة في الابحاث والتجارب التطبيقية ، فقد تم صنع معزف ـ Piano ـ خاص له صفان من الملامس Touches ـ التى يعزف عليها بالاصابع ، يرتبط فيها الصف الاول بالصف الاخر بعلاقة تتناوب فيها اصوات الدرجات بين صفى الملامس المتوازيين بحيث تتدرج الابعاد الموسيقية بتقسيم متقارب يجعل بين الملمس ـ Touche ـ في الصف الاول او الاعلى ، والملمس المقابل في الصف الثانى او الادنى مسافة ربع صوت ، وتتعاقب هذه الارباع بسلسلة ملونة غاية في الدقة وتسمى اصطلاحا : (٤) Ultra - Chromatique ويتدرج هذا التقسيم ابتداء من اول درجة في « البيانو » حتى آخر درجة . ونرى في الرسم التالى (شكل ١) نموذجا لبيانو قديم والمسمى Clavecin يشبه البيانو المذكور من حيث الصفين المتوازيين .

وفي براغ ايضا تم صنع عدة آلات موسيقية هوائية Instruments a Vent بما في ذلك الارمونيوم Harmonium ، لم تظهر منذ عهد قريب جدا (القيثار ذو الارباع Guitar a quart de ton) ايضا » .

ويستطرد المؤلف فيقول : « ان استعمال هذه الالات الجديدة مازال محدودا حتى الان ، ولكن من المحتمل جدا ان يصير انتشارها بشكل واسع في مستقبل قريب ، لانها تقدم للتواقين من محبى الجديد في اللغات الموسيقية ، كل ما تصبو اليه نفوسهم من رغبات » .

« وقد صار ايضا استنباط بعض الالات الموسيقية من ذوات ارباع الصوت في ايطاليا بادارة الاستاذ **سلفستر باغليونى** ـ Silvaster Paglioni ـ من جامعة روما » .

---

(٣) الويز هابا ـ Alois Haba ـ مؤلف موسيقى تشيكوسلوفاكى معاصر من مواليد بلدة ويزوويز ـ عام ١٨٩٣ وهو واضع مؤلفات سمفونية وكونشرتو للبيانو والاوركسترا وغيرها الكثير ... ومن المؤلفات النظرية الموسيقية وضع المنهج الجديد للبناء التوافقى ـ Construction Harmonique ـ (عن القاموس الموسيقى الفرنسى الجديد ـ Nouveau Dictionnaire de Music, - P. Armay Tienot
(ومنهج الهارمونى هذا يختص بالموسيقى المبنية على ارباع الصوت (الباحث) .

(٤) يمكن لكل بعد ـ intervalle ـ يحتوى على صوت كامل ان يشطر الى نصفين احدهما طبيعى ـ Diatonique ـ والاخر ملون ـ Chromatique عن « نظرية الموسيقى العالية » المجموعة الاولى من الموسوعة الموسيقية في قواعد علم الموسيقى ـ للباحث ـ والكروماتيكية المعروفة في الموسيقى الكلاسيكية الغربية تنقسم بدورها هنا من جديد ، وفي مرحلة جديدة الى جزئين جديدين ونطلق على هذا التقسيم الدقيق اسم Ultra-chromatique

وهذا التقسيم ليس بجديد على موسيقانا (الشرق ـ عربية) لانها موجودة فيها بصورة طبيعية ، بالاضافة الى وجود نفس الكروماتيكية الكلاسيكية المعروفة عند الغربيين من قبل ان يكتشفوها ويطلق عليها هذا الاسم . وسنرى ذلك عند استعراض سلم الكندى . ـ الباحث ـ .

هذا ما جاء فى كتاب علمى موسيقى حديث يختص بالتوزيع « الاوركسترالى » فى العالم الغربى .

ولو رجعنا الى عام ١٩٣٢ حيث عقد اول مؤتمر موسيقى عربى على مستوى الخبراء العالميين فى القاهرة ، لوجدنا ان المؤتمرين قد تعرضوا باهتمام الى ما اسموه حينذاك بمشكلة التوزيع الموسيقى الاوركسترالى للموسيقى ذات الارباع .

كان ذلك بحضور العديد من العلماء المتخصصين فى التاليف الموسيقى والتوزيع الاوركسترالى والتاريخ الموسيقى وغيرهم ....وكانت الآراء متضاربة بين مؤيد ومعارض لفكرة ادخال البوليفونية (٥) والآلات الموسيقية المستوردة (غير التقليدية) ، كل حسب اجتهاده الخاص وبوجهة نظر معينة (٦) .

ومرت الاعوام وجاء عام ١٩٥٦ حين دعت وزارة التربية اللبنانية المؤلف الموسيقى التشيكوسلوفاكى « الويز هابا » الذى يعمل فى حقل التاليف الموسيقى العالمى على اساس ربع الصوت ، وقد سبق ذكره فى مستهل الدراسة ، لكى يلقى محاضرات فى حلقة دراسية تشترك فيها وفود من المتخصصين من جميع الاقطار العربية . وقد تم فعلا انعقاد هذه الحلقة فى موعدها المحدد فى قصر الاونيسكو فى بيروت بتاريخ ١٩٥٦/١٠/٣ . وكان الاستاذ هابا قد اعد محاضراته مسبقا .

وبعد ان القى اولى هذه المحاضرات ، واستمع الى بعض المحاضرين اللبنانيين العرب مع نماذج مسجلة على اشرطة بواسطة اوركسترا لبنانية عربية تضم العائلات الآلية المختلفة من نحاسية وخشبية ووترية وايقاعية متعددة الالوان ، وكان فى بعض هذه التسجيلات نماذج للغناء الجوقى الموزع ـ Chorale ـ اى الغناء المتعدد الاصوات ، وكانت الصياغة فى التاليف تعتمد القواعد العلمية الغربية فى البناء الى جانب الايقاعات والنغمات الشرقية التقليدية الموروثة .

فوجىء الاستاذ هابا بما سمع وقال انه بنى محاضراته على اساس ان المؤلفين الموسيقيين العرب يعملون ضمن نطاق توصيات المؤتمر الموسيقى العربى الاول المنعقد فى القاهرة عام ١٩٣٢ (والذى كان هو نفسه احد اعضائه) وانه لم يكن ليعتقد ان تطورا جذريا فى التفكير الموسيقى

---

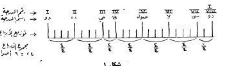
(٥) البوليفونية ـ La Polyphonie او تعدد الاصوات . وتشمل جميع انواع التآلف او التوافق ـ L'Harmonie وتقابل الالحان ـ La Contre Point وهو فن توافق عدة الحان ، كل منها مستقل فى بنائه اللحنى ، وله شخصيته المميزة لحنا وايقاعا ، وفى نفس الوقت يشترك فى تكوين وحدة هارمونية شامخة البناء ، فى توافقه مع بقية الخطوط اللحنية المستقلة الاخرى التى يجمعها رباط فنى علمى صارم اساسه الذوق الفنى الملهم الذى يضفى على العمل الموسيقى من الفخامة اجواء معبرة تكأنها ينابيع النغم الغزيرة المتدفقة الفياضة .

(٦) يحاول بعض المتعلقين بمبدأ عدم اشراك الآلات الهوائية النحاسية منها والخشبية فى فرقنا الموسيقية (بحجة انها من الآلات الغربية الدخيلة) فينادون بمنع ادخال هذه الآلات الى مجموعاتنا الآلية متذرعين بالقول : ـ (ان هذه الآلات اذا دخلت موسيقانا العربية افقدتها رونقها وطابعها المميز العربى الاصيل .

وقد تعرضت الى هذا الموضوع فى مستهل دراستى حول ـ انطلاق الموسيقى العربية نحو العالمية ـ التى عرضت فى المؤتمر الثانى للموسيقى العربية المنعقد فى مدينة فاس فى المغرب العربى بتاريخ (٨ ـ ١٨ نيسان (ابريل) ١٩٦٩ وقد رددت هذه الآلات الى اصحابها الشرعيين وهم اجدادنا الغابرون وساعود الى هذا الموضوع الهام فى سياق هذه الدراسة بصورة سريعة على ان اتوسع بها فى دراسة مستقبلية مستقلة خاصة باذن الله .

العربى قد حدث خلال الفترة التى تفصل مؤتمرعام ١٩٣٢ عن الحلقة الدراسية للموسيقى العربية فى العام ١٩٥٦ لذلك فانه (الاستاذ هابا)سوف يعيد النظر فى محاضراته لتكون على مستوى التطور الذى لمسه فى تلك الليلة لدىالعاملين فى حقل التاليف والتوزيع فى الموسيقى العربية بصورة عامة ، وفى الموسيقى اللبنانيةالعربية بصورة خاصة .

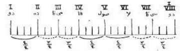
وفى اليوم التالى جاء الاستاذ هابا ليلقىمحاضرته الثانية بتفكير جديد واسلوب جديد وصياغة للامثلة جديدة ، وراح يوجه الاسئلةالى المحاضرين من الاعضاء حول الكثير مما لمسه فى موسيقانا (الجديدة / القديمة) التى كانيعتقد انه يسعى للعمل على تطويرها من خلال تجاربه (٧) ، واننا اعطيناه مثلا رائعا عنسلالنا الشرق ـ عربية ، ففى الوقت الذى كان يعمل هو فى اطار السلم الموسيقى ذى الاربعوالعشرين درجة المعدلة ، كنا نحن نبنى موسيقانا العربية البوليفونية على نفس العدد التقليدى منالدرجات ـ وهو سبع درجات وجواب الاولى ـ انما بفواصل لحنية عربية اصيلة تعتمد للانتقاارباع الصوت لبعض الابعاد ، والصوت الكامل او نصف الصوت او الصوتوالربع احيانا ، وحيناالصوت والنصف معا فى ابعاد مختلفة ، وهذه ميزة لمسها الاستاذ هابا حينما قارن بين طريقتهالتى تعتمد الانزلاق ـ Glissando ـ بين ارباع الصوت المعدلة لترتكز على الدرجاتالصحيحة الاساسية وبين طريقتنا التى يمكنها ان تجعل ايا من الارباع الصوتية الفرعية نقطةانطلاق وارتكاز اساسية ـ Point de depart ـ لمقام مستقل اصيل كمثل مقام السيكاه العربىالذى يرتكز على درجة موضعها فى السلم الدياتونيكى الدرجة الثالثة مخفضة ربع صوت ، ولزيادة الايضاح اقدم هذا النموذج لتجزئةالابعاد بين درجات السلم الدياتونيك الى اربع وعشرينجزءا متساوية بالتقسيم المعدل (شكل ٢) .



شكل ١

(٧) فى الحقيقة لقد كانت النماذج التى سمعناها منهبومذاك لا تمت بصلة من قريب او بعيد الى موسيقانا العربية، انما كانت اكتشافا جديدا لطريقة غريبة فى البناء الموسيقىالمبنى على تعاقب الدرجات التى تنفصل عن بعضها بمعدل ربع صوت بين الدرجة والاخرى فولد بذلك السلم المكونمن اربع وعشرين درجة معدلة Tempéré كان يتنقل الاستاذ هابا بينها باسلوب فنى علمى متناسق متجانس ولكنلا يرتبط بما يشده الى النفس . فلا تحسه الروح . كان العمل اشبه بالانسان (الالى) الذى يحرك اليا دون ارادةاو تجاوب مع المستمع ، وكان هذا راى جميع الحاضرين من ابناء الوفود العربية . الا ان هذا لا يقلل من قيمة هذا العملالفنى .

يلاحظ ان بين الدرجتين الثالثة والرابعة ــ Mi - Fa ــ وبين الدرجتين السابعة والثامنة ــ Si - Do ــ مسافة صغيرة تعادل نصف المسافة التى تفصل بين بقية العلامات . ونحن فى موسيقانا العربية نضع اشارة خافضة على العلامة التى نرغب فى تخفيضها عن مركزها الاصلى بمقدار ربع صوت (٨) بحيث تاخذ مركزها على نقطة الربع الذى يسبقها مباشرة وبذلك يصبح تقسيم الابعاد بين درجات السلم كالاتى :



شكل ٢



شكل ٣

وتقع نقطة الارتكاز او الاستقرار فى مقام السيكاه المذكور اعلاه على درجة (مى) نصف بيمول ، اى المخفضة مقدار ربع صوت ، وهذه ميزة تختص بها موسيقانا الشرق ــ عربية . وعندما علمت من الاستاذ **الويز هابا** انه يقوم بتجارب خاصة في معامل براغ للالات الموسيقية الهوائية لاستنباط آلات نحاسية وخشبيا تؤدى ربع الصوت ، وانه يسعى جاهدا لايجادها من اجل تنفيذ اعماله . سالته ــ بواسطة زميل يجيد الالمانية ، كان همزة الوصل بيننا فى الترجمة ــ قلت :

---

(٨) فى الموسيقى العربية توجد اشارة خافضة تسمى بيمول وهذا هو شكلها (ط) وهى تخفض العلامة مقدار نصف صوت . وقد اصطلح على وضع خط منحرف يقطع خطها العمودى واطلق عليها اسم نصف بيمول وهى بهذا الشكل (ط) كما انها تستعمل بدون اضافة هذا الخط المنحرف شريطة ان ترسم بشكل معكوس : (d)

ـ لو اننا اعددنا اعمالا موسيقية مبنية على مقاماتنا العربية المتضمنة ارباع الصوت واعطيناها الى العازفين الذين يعملون معه فى براغ ، فهل باستطاعتهم تنفيذها بنجاح .. ؟ فكان جوابه :

ـ انه من الافضل جلب الالات الى هنا لتنفيذ الاعمال عليها بواسطة عازفين شرقيين عرب يحسون ما فى ابعادنا من دقة تحتاج الى خبرة ومران طويلين لتؤدى بالطريقة المثلى المرجوة ، لان هؤلاء يترجمون انفعالات المؤلف بصدق ، بينما نجد ان العازفين الغربيين يعملون بالحسابات التى لا تغنى عن الحس المرهف .

واعتقد ان فى هذا القول شهادة نعتز بها لما تؤكده من قوة فى الشخصية التى تختص بها موسيقانا فى البناء والتنفيذ على حد سواء كما تؤكد الحساسية بين رنة ربع الصوت فى مقام ما ، ورنة نفس الربع فى مقام آخر ، رغم وجود التقسيم المعدل ، لان الاحساس الموسيقى لدى العازف يصحح الخطأ الناتج عن التعديل . وذلك فى الالات الهوائية او الوترية الخالية من الدساتين التى تفصل بين الدرجات بحدود مفروضة . (٩)

•

كان لابد من استعراض هذا اللقاء بين عالم موسيقى غربى يعمل فى حقل الموسيقى المستوحاة من سلالمنا العربية ، وبين موسيقيين عرب يعملون فى نفس الحقل انما بطريقتهم الخاصة التى لا تغير فى المعالم الاساسية للصور اللحنية الممثلة فى البناء الخاص لابعاد سلالمنا ومقاماتنا الشرق ـ عربية . فالاول يحاول خلق سلم جديد لكى يبنى عليه اعماله ، والاخرون لديهم سلالم ومقامات جاهزة ، ورثوها عن السلف وهم يسعون الى ادخال عناصر البوليفونية الناضجة اليها بنفس المستوى الذى وصلت اليه البوليفونية فى الموسيقى ذات الابعاد الدياتونيكية والكروماتيكية فى الموسيقى العالمية .

وهنا تحضرنى الذاكرة بشان التجارب الهارمونية التى قام بها الفيلسوف العلامة **ابو النصر محمد بن محمد بن طرخان الفارابى** المتوفى عام ٣٣٩ هجرية ، وقد سجل نتائج تجاربه هذه فى « كتاب الموسيقى الكبير » فى النصف الاول من القرن العاشر الميلادى (١٠) اذ انه عاش فى فترة كانت البوليفونية الغربية لم تولد بعد (١١) فى حين كان هذا الفيلسوف قد قام بتجارب فى

---

(٩) « الدستان » هو حاجز نافر عمودى يوضع بشكل ثابت عند مركز حبس الوتر حيث يصبح الحد الجديد لطلق الوتر ، ولا يحسب للجزء المحبوس خلف الاصبع اى حساب . ومن الالات ما كان له « دساتين » كالطنبور ـ او البزق ـ والقيثار ـ ومنها ما كان بدونها ، كالعود « حاليا » والكمان وما شابهها .

(١٠) جاء فى الموسوعة الموسيقية الفرنسية Encyclopedia de la Mus. Fasquelle من دور الفارابى فى حقل الموسيقى بانه : فيلسوف وعالم موسيقى نظرى عربى وضارب عود ، وان له عدة مؤلفات فى الموسيقى النظرية وهى ، كتاب الموسيقى الكبير ـ كتاب الايقاعات ـ كلام فى الموسيقى ، وغيرها وانه من مواليد وسيج Wasij عام ٨٧٠ ميلادية وقد عاش حتى عام ٩٥٠م .

(١١) بدات الموسيقى الغربية تنشط فى اواخر القرن الرابع عشر نحو البوليفونية ، وبدات الابحاث العلمية تترع وتتوسع افاقها حتى تفجرت الجهود ممثلة عصر النهضة الذى رسخ جهود العلماء والباحثين فى تثبيت الاجناس الموسيقية ـ Modes والقواعد الثابتة لعلم الكونتربوان ـ وقد سبق تفسير هذا المصطلح ـ وارتفع شان الموسيقى العلمية عن طريق التوسع فى الاكتشافات النظرية حتى راحت تتوالى بسرعة ، وتبلور قواعدها الى ان نجحت فى اواخر القرن السادس عشر حينما صار تثبيت الاسس البوليفونية ذات الابعاد الهندسية المدروسة .

تحديد مايتلائم (١٢) من الاصوات بتدرج لحنى ،اى بضرب العلامات الموسيقية الواحدة تلو الاخرى ، وبالنقر المشترك لعلامتين مختلفتين تسمعان معا فى آن واحد وتنتجان عن وترين مختلفين فى ضربة واحدة . وبهذا حدد تجانس وتلائم بعض الابعاد اللحنية والتوافقية Harmonique بطريقة اصطحابية Accompagnement — وتنافر — Dissordace — البعض الاخر فى الاصطحاب مع ملائمته بالتدرج اللحنى تماما كما هى الحال فى الاساليب العلمية المتبعة فى علم الهارمونى اليوم ، انما دون التعرض لسياق تعاقب الاشتقاقات التوافقية — Enchainement Harmonique — بصورة الهارمونيات المتلاحقة .

ففى الصفحات التى تبدأ برقم (٢٢٢) من كتاب الموسيقى الكبير (١٣) وتحت عنوان (البعد بين نغمتين) يقابله فى المصطلح العالمى اليوم — L'Intervalle entre 2 tons — وهو نفس التعبير بالتمام . وجاء فى بحث البعد بين نغمتين ما يأتى :

« وكل نغمتين سمعتا من مكانين — يعنى — من وترين او جسمين رنانين — فى زمان واحد (يعنى : Harmoniquement) أو فى زمانين متقاربين (يعنى : Melodiquement) وكانت حدتهما او ثقلهما سواء فى المسموع — يعنى ان لكل منهما نفس العدد من الذبذبات الصوتية — فى المسموع ولم تكن احداهما اشد حدة من الاخرى ان كانتا حادتين ، ولا احداهما اثقل من الاخرى ان كانتا ثقيلتين ، فهما تسميان متساويتين وتحسبان كنغمة واحدة بعينها . يقابل هذا التعبير فى المصطلح العالمى المتبع حاليا (الموحدة — L-Unisson) .

ويستطرد الفارابى فى شرح النظرية فيقول: « مثال ذلك النغمة المسموعة من خنصر المثنى (١٤) مع مطلق الزير (١٥) .

« وكل نغمتين سمعتا من مكانين ، وكانت احداهما حادة والاخرى ثقيلة ، فى زمان واحد ، او فى زمانين متفاوتين ، فان مجموع النغمتين فى السمع يسمى « البُعْد » وقد يسمى « المدة » فالبعد هو مجموع نغمتين مختلفتين فى الحدة والثقل » .

هذا هو فعلا ما يراعى فى المصطلحات الحالية حيث نمتنع عن اطلاق كلمة بعد على علامتين صادرتين عن وترين فى زمان واحد لهما نفس الارتفاع ويحدثان ذات العدد من الذبذبات فنقول: « الموحدة — L'Unisson — اى الدرجات او العلامات الموحدة ، ولا تقول البعد الموحد .

---

(١٢) اطلق الفارابى على الابعاد بين الاصوات اسمى « المتلائمات » والمتنافرات — انظر الصفحة ٨٨٣ من كتاب الموسيقى الكبير وما يليها .

(١٣) كتاب الموسيقى الكبير للفارابى من منشورات دار العربى فى القاهرة فى سلسلة (من تراثنا) .

(١٤) المثنى هو الوتر الثالث فى العود حسب المصطلح القديم والخنصر يحدد مركز العفق — اى ملمس اصبع الخنصر .

(١٥) الزير هو الوتر الرابع فى العود حسب المصطلح القديم — وكانوا يعدون الاوتار من اعلى الى اسفل ، والمطلق يعنى مطلق الوتر دون عفقة او لمسه باى من اصابع اليد اليسرى اثناء النقر عليه باليد اليمنى .

ويطلق التعبير التمازجي الخاص بالتجانس اي التوافقي ـ Harmonique في شرحه للابعاد المسموعة في وقت واحد فيقول :

« ومتى كانت نغمتا البعد ، اذا سمعتا امتزجتا (١٦) حتى تعتبران كنغمة واحدة في المسموع ، فان هاتين النغمتين تسميان متفقتين ، والبعد الذي له هاتان النغمتان يسمى « البعد المتفق النغم » ، او ما يسمى اليوم ـ L'Intervalle Harmonique Consonant ومتى كانت النغمتان بهذه الحال فان السمع يألفهما وينتشي بهما ، ومتى لم تختلطا كانت النغمتان متباينتين (١٧) وما كان هكذا فانه كريه منفر للسامع ـ او ما يقابله اليوم ـ Inacceptable او مرفوض (الباحث) .

ويستمر الفارابي في تعليل المتفق اي المتجانس والمتباين ـ اي المتنافر ـ ، فيقول من المتنافر : « ومثال المتباين ، هو المسموع من بنصر المثلث (١٨) والمسموع من مطلق المثنى . مثال بالعود ـ ١ ـ والنوتة (شكل ـ ٥ ـ)

وهذا البعد المتباين او المتنافر عند الفارابي له نفس الصفات في التنافر عندنا في الموسيقى الهارمونية المعاصرة . ويسمى بعدا ثانيا صغيرا ـ وهو اشد الابعاد تنافرا .

ويقول الفارابي بعد تعريفه للبعد المتباين (اي المتنافر) « والقصد ها هنا ، هو تعريف الابعاد المتفقة النغم وتمييزها من التي ليست متفقة » .

ويقارن بدوره بين توافق وتنافر النغم من جهة ، مع حالات مماثلة في تراكيب الصنائع كالادوية في الطب وملائماتها للتصحيح ـ اي الشفاء ـ ، او تباينها في هذه المهمة ، ثم المذاق واختلاف الاطعمة حسب التراكيب في خلط المواد الغذائية . . . الخ .

واعطى في الشكلين الاتيين صورة لزند العود القديم ومراكز الدساتين عليه حسب (الدوزان الذي كان متبعا في ذلك الزمان) ـ شكل ٥ ـ ثم صورة لزند العود الحالي شكل ـ ٦ ـ للمقارنة بين (شكل ـ ٥ ـ) القديم و (شكل ـ ٦ ـ) الحالي . مع تحديد الدرجات التي تتفق مع تعبير الوحدة ـ Unisson ـ بين وتر وآخر ، احدهما محبوس الدستان والآخر مطلق الوتر ـ ١ ـ في الشكل ـ ٦ ـ

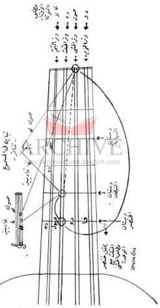
وقد يعترض البعض بان رنة الوحدة لا تحتاج الى برهان في تجانسها التام . وهذا صحيح ،

---

(١٦) « امتزجتا » : اختلطتا ، ولم يحدث بينهما تنافر في المسموع . (من الشرح على الهامش للمحقق وشارح كتاب الموسيقى الكبير للفارابي ، الاستاذ غطاس عبد الملك خشبة .)

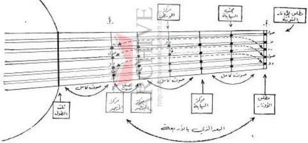
(١٧) « متباينتين » متنافرين ، غير متلائمتين ـ الشرح على الهامش ايضا للاستاذ خشبة .

(١٨) « المثلث » هو الاسم الذي كان يطلق قديما على الوتر الثاني في العود ، ودور البنصر هنا هو العفق ـ او لمس مركز الدرجة الموسيقية على الوتر كما يوضح شكل ـ ٤ ـ مع مقارنة اسماء مراكز العلامات الموسيقية على الاوتار حسب المصطلحات الحالية بالنوتة الموسيقية والاسماء الاصطلاحية العربية المعاصرة .



شكل ٤

زند العود الحالي - ذي الخمسة أوتار -



شكل ٥

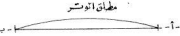
انما كانت عند الفارابي المدخل الى تعريف المتجانسات المطلقة ـ التامة ـ Consonance Parfaite ـ ومنها تدرج في تسلسل العرض والتحليل وقد فضلت البدء بها وبالبعد المضاعف لها ـ أي الديوان الاعلى أو رنة القرار مع رنة الجوات التي حللها الفارابي بنفس القوة والثقة المعمول بهما اليوم في علم التآلف ـ L'Harmonie

لقد كانت الوحدة اذن المنطلق الاول الطبيعي في تحليل الابعاد اللحنية والتوافقية عند الفارابي، ثم انتقل الى تحليل البعد الثاني ـ Intervalle de Seconde ـ المتنافر ، وكما نرى فانه يتدرج تدرجا طبيعيا في عرضه وتحليله للابعاد ، اذ ان الرقم (٢) يلي الرقم (١) في كل شيء ، وهكذا راح الفارابي يتدرج في عرضه للابعاد مع عزل المتباين عن المتوافق .

وعند البعد الذي بالاربعة ـ Intervalle de Quatre ـ توقفت وقفة تأمل ، بعد شرح الفارابي لنسبة التوافق في هذا البعد .

فقد جاء في تحليله للبعد الرابع ما هز مشاعري تعجبا واعجابا . انه جاء بالقاعدة التي نعتمدها اليوم في تحديد نسبة التجانس ، او بتعبير آخر ، فالبعد الرابع هذا يقع في مركزها من التجانس يجعله حينا متجانسا ، وحينا آخر لا متجانسا ، (وقد يكون اللامتجانس اقل تنافرا من المتباين) . وفي القواعد الهارمونية المعاصرة تطلق على هذا البعد اسم ـ مختلط التجانس ـ Consonance Mixte .

وهاك ما جاء في نتائج تجارب الفارابي حيث قال عن البعد الرابع تحت عنوان : « البعد الذي بالاربعة » .





٥ ثم تقسم (ا ـ ج) (١٩) من وتر (ا ـ ب) بنصفين على نقطة هـ (٢٠) وفي شكل ـ ٧ ـ الاتى نرى ثلاث مراحل لعرض التقسيم للوتر ١ً ـ الوتر المطلق (ا ـ ب) شكل ـ ٧ ـ ا ـ (٢ً ـ نفس الوتر (ا ـ ب) وقد قطع من وسطه بحرف : جـ لتحديد مركز حبس الوتر من اجل الحصول على رنة الصّياح (٢١) . ويلاحظ ان الوتر قد انقسم الى جزئين متساويين (نصفين) .



٣ ـ وفي المسافة الواقعة بين (آ ـ جـ) صار وضع حرف هـ ، حيث مركز حبس الوتر للحصول على البعد الرابع ، والذى يفترض حبس ربع الوتر وترك ثلاثة ارباعه مطلقة . انظر الشكل التالي . وهو معطى على نمط الاسلوب المتبع عند الفارابي في التحليل .

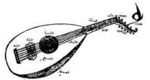
ان المسافة بين طولي الوتر ـ المحبوس منهما والمطلق ـ مقسومة الى : (ا ـ هـ) للجزء المحبوس من الوتر بواسطة الخنصر الذى يعادل ربع الوتر ـ ثم : (ب ـ ب) للجزء المطلق من الوتر الذى يعادل ثلاثة ارباع الوتر . وبالتالي يكون طول الوتر المطلق معادلا ل (٤ / ٣ من طول الوتر الاساسي المطلق ا) ويتبدى من نقطة الرقم ٣ هـ ـ حتى مربط الوتر على المشط عند الحرف ـ ب ـ .

---

(١٩) حدد الفارابي مطلق الوتر بوضع حرف ـ ا ـ عند البداية (في مركز المطلق وحرف ـ ب ـ عند النهاية (على المشط) في المركز الذى تربط عليه الاوتار من الطرف المواجه لمركز حرف ـ ا ـ من الوتر . وسماهما : حدي الوتر . والشكل التالي يوضح لنا التقسيمات للاوتار على آلة العود ـ شكل ـ ٨ ـ

(٢٠) قد يلاحظ ان الابجدية في تسلسل الشرح قد قفزت من ـ جـ ـ الى ـ هـ ـ ذلك ان حرف الـ ـ د ـ قد مر في مثال سابق (عند الفارابي) ووضع في مركز الربع الاخر من الوتر حيث يعادل دستانه صياح الصياح ـ او جواب الجواب ـ انظر الشكل ـ ٩ ـ التالي .

(٢١) الصياح هو الجواب في مصطلحاتنا ـ حاليا ـ .





وبعد أن يسترسل الفارابى فى تحليل نسبة الابعاد بين مختلف الاوتار والدساتين يقول :«وهذا البعد من الابعاد المتفقة اتفاقا أوسط » .
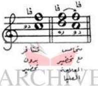
وهكذا نجد أن نسبة التجانس لهذا البعد عند الفارابى تعتبر من التوافقات المتوسطة أو كما يطلق عليها اصطلاحا ـ اليوم ـ التجانس المختلط ـ (٢٢) La consonance Mixte .

وتفسير ذلك أن البعد الرابع التام ـ La Quinte Sujte ـ وهو البعد الذى تختلط فيه رنة المطلق مع الرنة الناتجة عن محبس الوتر فى منزلة الدرجة الرابعة بعد المطلق ؛ أى

(٢٢) راجع اللائحة الخاصة بتجزئة وتصنيف الابعاد التوافقية فى « نظرية الموسيقى العالمية » ـ للباحث ـ

دستان الخنصر لنفس الوتر يعتبر فى تصنيف التجانس للابعاد التوافقية فى المركز الوسط بين التجانس والتنافر ــ فهو متنافر اذا لم تكن علامته العليا قد سمعت فى رنة سابقة مباشرة .

ــ وهو متجانس اذا سمعت هذه العلامة العليا قبل امتزاجها ــ اختلاطها ــ مع العلامة الدنيا . مثال : شكل ــ ١٠ ــ



تفسير الشكل : يمثل المقطع الاول ــ ا ــ بعدا توافقيا لا متجانسا ، ذلك ان العلامة العليا (فا) ظهرت مصحوبة بالعلامة الدنيا (دو) دون تحضير للعليا ــ فا ــ وهذا ممنوع .

ويمثل المقطع الثانى ــ ب ــ بعدا توافقيا متجانسا ذلك ان العلامة العليا (فا) ظهرت اولا مصحوبة بالعلامة الدنيا (ر ه) وهي متجانسة مع فا ــ بعد ثالث صغير ــ ثم بقيت العلامة العليا (فا) ثابتة بينما هبطت علامة (ر ه) الدنيا نحو (دو) معطية بعدا رابعا متجانسا ــ لان العلامة العليا (فا) محضرة .

وهكذا نرى ان الفارابى قد جعل هذا البعد المركز الذى يحتله اليوم فى علم الهارمونى . وهذا دليل على دقة الحساسية لطبيعة الرنة الموسيقية عنده ، خصوصا اذا عرفنا ان هذا البعد كان يستعمل لدى علماء الموسيقى فى بداية ــ عصر البوليفونية ــ كبعد متجانس ، ثم رفع من لائحة التجانس المطلق الى التجانس المشروط ، (كما تقدم شرحه) .

يطلق اليوم على البعد التوافقى الصادر من رنة القرار والجواب لنفس العلامة ــ اى الديوان ــ وهو التوافق الناتج عن اختلاط صوت القرار لعلامة ما مع الصوت الناتج عن مركز الدستان الواقع فى منتصف المسافة بين حرف ــ ا ــ وحرف ــ ب ــ عند نقطة حرف ــ جـ ــ وهو الجواب ، نعت بالتجانس التام Consonance Parfaite

ولن اعلق على تجارب الفارابي ، واكتفي بعرض نظريته في هذا الشان ، لان القارئ، سوف يحس بالمقارنة ما للفارابي من تقدير وبعد نظرق تعريف مماثل منذ الف عام ونيف (٢٣) قال الفارابي (٢٤) :

(مقادير الابعاد بقسمة الوتر) .

١ ـ « البعد الذي بالكل (٢٥) » .

وينبغي ان نصير الى ان نعرف مقاديرهـامن مقادير الطول والقصر في الاوتار :

ولنضع (٢٦) وتر (ـ ا ـ بْ) ونقسمه على نقطة ـ جـ ـ بنصفين ، فالنغمة المسموعة من وتر (ـ ا ـ ب) (٢٧) اذا قيست بالنغمة المسموعة من وتر (ـ جـ ـ ب) (٢٨) كانت ضعفها . والشكل (١١) يبين للمتتبع مراحل هذا الشرح .



وبيان ذلك مما قلناه ، اذا كانت مقادير النغم تتبع مقادير الاوتار في الطول والقصر . ويستطرد الفارابي توضيحه فيقول :

---

(٢٣) بدات الفكرة الهارمونية تراود المشتغلين بصناعة الموسيقى منذ اقل من الف عام .

(٢٤) انظر الصفحات ٢٢٥ ـ ٢٢٦ ـ ٢٢٧ من كتاب الموسيقى الكبير للفارابي .

(٢٥) يعني البعد الذي يتخطى جميع الدساتين ـ اى مجسات الوتر ـ التي تسبق الجواب من المطلق حتى نقطة الجواب اى بين مطلق الوتر وجوابه الاعلى كمثل ـ علامة « Do » في المطلق وجوابها (Do) في منتصف المسافة بين طرفي الوتر . حيث تكون في الديوان الاعلى ـ Octave Superieure لرنة الوتر المطلق .

(٢٦) ولنضع ـ يعني ولنفترض .

(٢٧) يعني نغمة مطلق الوتر .

(٢٨) يعني النغمة المسموعة من منتصف الوتر ابتداء من نقطة ـ جـ ـ حتى آخر الوتر عند نقطة ـ ب ـ .

وهذا البعد ، اعنى مجموع نغمتى (ــ أ ــ ب ــ) (جـ ــ ب) هو الذى يسمى البعد الذى بالشكل .

فنسبة نغمة (أ ــ ب) الى نغمة (جـ ــ ب) كنسبة الاثنين الى الواحد ، وهو مثلاه (٢٩) . ونسبة الحاد الى الثقيل كنسبة الواحد الى الواحد والمثل (٣٠) .

وهنا يقول الفارابي بتعبير يكاد يكون متفق عليه . **« وهذا البعد هو اعظم الابعاد المتفقة ، وهو افضل الاتفاقات واشد النغم اختلاطا »** (٣١) .

انه يصنف الابعاد التوافقية تصنيفا علميا سليما ، ويعزل الابعاد المتباينة (او المتنافرة) منها ، تماما كما هي الحال في تجزئة وتصنيف الابعاد التوافقية في علم الهارموني المعاصر ، وكذلك في عزل الابعاد اللامتجانسة (او المتنافرة) وهذا منتهى الابداع الفنى عند الفارابى ، يعتز به ويفاخر .

واكتفى بهذا القدر من الشرح والتعليق على الابعاد لاترك الرأى الى العالم النظرى **وديع صبرا .**



شكل ١١

اذ يتعرض استاذنا الكبير الراحل الاستاذ وديع صبرا فى كتابه « الموسيقى العربية هى اصل الفن الموسيقى الغربى » الى فن الاصطحاب عند الفارابي فيلخص نظريته بما يلى :

« قال الفارابي فى القرن العاشر (٣٢) :

---

(٢٩) مثلاه : ضعفه ، اى ضعف الواحد ، وهى نسبة ١/٢ من الشرح على الهامش فى كتاب الموسيقى الكبير .

(٣٠) « نسبة الواحد الى الواحد والمثل » : يعنى نسبة الواحد الى الاثنين ، وهى بالعددين : ٢/١ من الشرح على الهامش .

(٣١) يعنى البعد التوافقى ــ Intervalle Harmonique ــ الاكثر تجانسا Le Plus Consonant وبالتالى يقابله فى علم الهارمونى البعد الاقوى تجانسا والمصنف فى لائحة الابعاد التامة التجانس ــ Consonance Parfaite (راجع لائحة تجزئة الابعاد التوافقية فى « نظرية الموسيقى العالمية » ــ الباحث ــ

(٣٢) فى النصف الاول من القرن العاشر الميلادى ، وقد توفى الفارابي عام ٩٥٠ ميلادية .

« نعني بالاصطحاب (٣٣) اشتراك علامتين او اكثر تنقر في آن واحد . وبالمؤلفة Combinaison — نعني اشتراك العلامات بحسب وصولها الى الاذن ، وكمال الاصطحاب والمؤالفة تتوقف على نسبة العلامات بين بعضها » .

وقال صبرا معلقا : « فاذا استبدلنا كلمة كمال بكلمة (٣٤) Consonance حصلنا على نوعين منه **أولا اتفاق اصطحابي** (٣٥) — Consonance Harmonique بين علامات تخص زمرة واحدة (٣٦) .

وثانيا اتفاق لحني — Consonance Melodique — (يعني تجانسا لحنيا) بين علامة واخرى (٣٧) من الديوان .

وبعد مضي قرنين على عصر الفارابي جاء **صفي الدين** (٣٨) ليضيف دعما جديدا لهذه

---

(٣٣) اعتقد ان الاستاذ صبرا كان يعتمد مرجعا مترجما الى الفرنسية من « كتاب الموسيقى الكبير » لان بعض التعابير تختلف عما جاء في الاصل العربي مع المحافظة على المعنى .

(٣٤) اي استبدال كلمة كمال بكلمة تجانس .

(٣٥) وفي الاصطلاح المتبع اليوم ترجمة — نقول :— Harmonie Consonance تآلف (او توافق) متجانس

(٣٦) يعني اكثر من علامتين تسمع معا مضبوطة اي — Plaquées — دفعة واحدة . وكلمة زمرة يقصد فيها — accord — وتترجم كلمة — accord — اليوم بـ اتفاق . وقد قصد بكلمة زمرة التوضيح بان الـ (اتفاق (L'accord) يتعدى الصوتين الى ثلاثة على الاقل في زمرة واحدة حيث يطلق على الصوتين التوافقيين تعبير : بعد توافقي — Intervalle Harmonique — ولا يقال اتفاق الا لما هو فوق العلامتين التوافقتين .

(٣٧) تسمع العلامتان هنا الواحدة تلو الاخرى بطريقة متدرجة (Aprégée) .

(٣٨) هو صفي الدين ابن الفقير البغدادي ، بحاثة في علوم الموسيقى النظرية العربية : من مواليد بغداد عام (١٢٣٠ م . والمتوفى بتاريخ ١٢٩٤/١/٢٨ في بغداد . وقد وضع عدة مؤلفات في العلوم النظرية الموسيقية منها : الرسالة الشرفية في النسب التاليفية / كتاب الادوار ، في العروض والقوافي والبديع .

(هكذا في الموسوعة الموسيقية الفرنسية (Fasquelle) وفي هوامش التعليق على الرسالة الشهابية في الصناعة الموسيقية لمخايل مشاقة المنشورة تباعا في مجلة المشرق — مجلد عام ١٨٩٦ والتي علق على حواشيها (حضرة الاب لويس رنز فال اليسوعي) سمي بـ : الشيخ صفي الدين عبد المؤمن البغدادي » ويقول المعلق في الحاشية : « واتفق الارهم (يقصد اثار الاقدمين من العرب واليونان) الشيخ صفي الدين عبد المؤمن البغدادي في رسالته الى شرف الدين (واعتقد ان اسم الرسالة الشرفية جاءت من اسم شرف الدين — الباحث —) من النسب الوسيقية . وله عشرة اجناس — (والاجناس في لغة الموسيقى هي العقود التي يختلف ترتيب نسب ابعادها عن بعضها بحيث يتميز الجنس عن الآخر بتنقل المسافات بين الابعاد التي يتضمنها العقد او الجنس . (الباحث) تتولد (اي الاجناس) من تركيب ابعاد ثلاثة :

— الكبير — الصغير — والتوسط . التي نسبتها ٤ — ٢ — ٣ — (يقصد برقم) عدد الارباع الصوتية التي يتضمنها البرج الكبير — يعني اربعة ارباع — وتعادل صوتا كاملا . ويطلق البرج الكبير على البعد الذي يمثل فاصلا طنينا (او بعدا ثانيا كبيرا — Seconde Majeur ويرمز اليه بـ ٩ / ٨ وهذا الرقم يعني ثمانية اتساع من طول الوتر المطلق عن طريق حبس ٩ / ١ منه بواسطة السبابة (على آلة العود مثلا) .

وهكذا فان الرقم (٢) يعني ربعي الصوت لكل بعد صغير وهو الذي يرمز اليه بـ ١٦ / ١٥ ويعتبر نصف البرج الكبير . اما الرقم (٣) فيعني ثلاثة ارباع الصوت ويرمز اليه بـ ١٠ / ٩ ويعتبر البرج الصغير . واتماما للموضوع

←

النظرية حين قال : (٣٩) « ان نقص الابعـادتتفق مع بعضها عندما تضرب الواحدة تلو الاخرى وهى لا تتفق اذا عزفت فى آن واحد » .

وتمضى ثلاثة قرون اخرى ليجيء **محمد بن عبد الحميد اللاذقى** (٤٠) ليزيد على ما تقدم فى الرسالة الفتحية (٤١) حيث قال : « انالابعاد المتجانسبة على نوعين . النوع الاول وهو ما نسبته : ٨/٩ ، ٩/١٠ ، ١٥/١٦ ، ٢٤٣/٢٥٦اعنى بذلك : ـ البرج الكبير ٨/٩ البرج الصغير ٩/١٠ نصف البرج ١٥/١٦ والبقية او نصـفالبرج الصغير ٢٤٣/٢٥٦ . ✻ (٦،٧،٨،٩) .

→

يستحسن اضافة نصف البرج الصغير . او ما يسمى عندالفارابى بالبقية . او ما يقابله فى الموسيقى اليونانيةالقديمة (تقريبا) ـ كما جاء فى الموسوعة الفرنسية :Fasquelle نصف الصوت الفيثاغورى : ـDemi-ton Pythagorique

ويرمز اليه بـ ٢٥٦ / ٢٤٣ او كما يسمى بال :Limma لقد اوردت هذه التعابير الخاصة بتسمية الابراج وتحديد نسبها ليكون القارىء على دراية بها مطمئنا للمصادر الموثوقةالتى رجعت اليها فى دراستى هذه وذلك قبل الوصول لاستعراض ما ورد فى تعريف نفس الابراج على صـفحاتموسوعة الكونسرفتوار للموسيقى الفرنسى بباريس .

(٣٩) جاء ذلك فى : La Musque Arabe. par D'Erlanger Vol. III p. 237

(٤٠) محمد اللاذقى السورى ، وهو بحاثة فى العلومالموسيقية النظرية ومن مواليد انطاكية Latakie فى القرن الخامس عشر (؟) وواضع دراسة فى الموسيقى ساهمتفى رفع شأنها وطورت قواعدها الرئيسية ـ النظرية منها والتطبيقية ـ (يعنى الموسيقى عامة وليس الموسيقى العربيةفحسب) ـ عن الموسوعة الموسيقية الفرنسية Fasquelle

(٤١) جاء ذلك فى الـ Encyclopedie du Conservatoir de Paris V. p. 2956.

✻ (٦) هو ما يعادل فاصلا طنينا (او بعدا تانيـاكبيرا Seconde Majeur) او اربعة اجزاء من اصل اربع وعشرين جزءا يتضمنها السلم الموسيقى فى ديوان كامل ـوالديوان هو الذى يبدأ من علامة ما وينتهى على جوابها الاعلى كمثل المسافة الواقعة بين علامة دو المنخفضة وعـلامةدو الحادة .

✻ (٧) البرج الصغير عندنا يتضمن ثلاثة ارباعالصوتاى ٢٤ / ٣ من الديوان الموسيقى الكامل .

وفى موسوعة الكونسرفتوار الموسيقى الفرنسى بباريستفسير مغاير لهذا الواقع حيث يطلقون على البرج الصغير اسم ـ ton mineur ـ اى مقام صغير ، والمقـامالصغير المعروف فى الموسيقى الغربية ـ اى حسب الاصطلاح الغربى يجعل هذا البرج يتضمن ربعى الصوت وليس للاثارباع والمقام الصغير ـ ton mineur ـ المذكور يمكن اطلاقه على نصف البرج الكبير عندنا وكان من الافضلان يطلقوا عليه اسما آخر اكثر وضوحا وقربا من الواقع بحيث لايكون بين التعبير الاصلى وتعبيرهم هذا الفـارقالهام وهو ٢ / ١ من اصل البعد . وقد اوردت فى هامش سابق شرحا وافيا فى النسب الخاصة بتقسيم الابعاد فيمابين الابراج . (انظر الهامش رقم (٣٨) السابق والتسمية المناسبة هى : Ton mineur Pythagorique وتعادل٩ / ١٠ ـ الباحث ـ

✻ (٨) ان نصف البرج هو ما كان يحتوى ربعىالصوت الكامل اى ٢٤ / ٢ من اصل الديوان الموسيقى الكامل . وقدقارنته الموسوعةالموسيقية الفرنسيةالكونسرفتواربعمر يونانى قديم هو :Apotome وتشرح موسوعة ـ Fasquelle الموسيقية الفرنسية هذا البعد فتقول : Apotome — مصطلح يونانى لبعد فى السلم الفيثاغورى Gamme Pythagoriemme وهو يتحدد بنسبة : [illegible]وهى نسبة تتضمن ٢٨ وحدة من الدقائق الموسيقية المسماة : Savarts - (علما ان البعد الطنينى او الصوت الكامل٩ / ٨ يتضمن (٥١) وحدة من هذه الدقائق فى السلم الفيثاغورى (عن الموسوعات الموسيقية الغربية) ـ الباحث ـ

وتتابع الموسوعة ـ Fasquelle ـ : « ويعنى ذلكان هذا البعد هو اصغر من نصف الصوت « الكروماتيكى »

←

(اى من ٩ / ٥ من الصوت تقريبا . (الباحث) وكذلكاصغر من نصف الصوت « الدياتونيكى » (أى من ٩ / ٤) من الصوت تقريبا - (الباحث) » .

والواقع ان نصف البرج عندنا - فى حساب الارباع - يتعلق من حيث المبدا اولا بطبيعة المقام - والا تحول السلم الى سلم معدل (١) Temperée علما انه يتوسط منتصف المسافة او كما يسمى اصطلاحا : (مركز العربة) وهو مركز يفصل الربعين الاولين عن الربعين الاخيرين من البرج الكبير وغالبا مايكون التعديل فى مركز الاصابع بين الارباع على الربعين الاول والثالث ، وهى ارباع يطلق عليها اصطلاحا:

- نيم ، للربع الاول من مجموع الارباع الاربعة فى البرج الكبير .

- تيك ، للربع الثالث من مجموع الارباع الاربعة فى البرج الكبير ايضا .

اما الربع الثانى فهو الذى يطلق عليه اسم :

- العربة ، وتمثل الربع الذى يساعد على تقسيم الصوت الى نصفين وقد يتعرض بدوره الى التعديل فى مركز الاصبع - حسب طبيعة حساسية المقام .

وتعديل مراكز الاصابع يكون ناتجا عن طبيعة شخصية المقام (فى حال تبديل الطبقات الصوتية) بحسب الحاجة التى تفرضها حدود الاصوات البشرية عند الغناء مثلا . ويلاحظ من جهة ثانية هناك بعض النغمات الشرقية الرئيسية تتعرض فيها بعض دساتين الابراج المتوسطة او العربات الى تعديل مراكزها واعطى مثلا على ذلك برج السيكاه الذى يكون وضعه فى مقام الراست اعلى مما هو عليه فى مقام البياتي واخفض مما هو عليه فى مقام الماهور . ولن الخوض فى تحليل الاسباب الموجبة لهذا التناقض فى مركز الدستان الاصبع الواحد فى هذه الدراسة . واترك ذلك لدراسات مقبلة حتى لا اجعل المواضيع تتشعب وتتشتت - لان ذلك يحيد بنا عن موضوعنا الاساسى المتعلق بتحديد الدور الذى لعبته موسيقانا العربية فى الموسيقى العالمية منذ ان كانت الموسيقى الغربية تتوسل الموسيقى اليونانية والرومانية والعربية الاندلسية التي نقلها زرياب من الشرق العربى الى مغربه فى العصر العباسي او العصر الذهبى للموسيقى العربية ، حتى تصل الى ماصارت اليه من تطور فى عصرنا الحاضر . عصر الفضاء والعلوم الكونية . وقد كانت العلوم الرياضية منذ القدم اساس الحسابات والابحاث فى تحديد ابعاد السلالم الموسيقية عبر الزمن .

لقد ثبت الغرب فى عصر النهضة (خلال الحقبة التي بدأ باوائل القرن الخامس عشر حتى اواخر القرن السادس عشر ، تقريبا) شخصية البوليفونية المحافظة وبرزت قواعدها الكلاسيكية الثابتة فى القرنين السابع عشر والثامن عشر ، وكانت التجارب البدائية قد اظهرت خلال الفترة الواقعة بين القرنين الثانى عشر والثالث عشر بوليفونية تعتمد بابعاد الرابعة والخامسة - وقد اظهر الفارابي فى القرن العاشر ان البعد الرابع متوسط الجودة فى تجانسه . وبعد تجارب ثلاثة قرون (١٢٠٠ / ١٣٠٠ / ١٤٠٠) اكتشف الغربيون هذه الحقيقة ووضعوا شروطا لقبول البعد الرابع فى البوليفونية .

وهكذا نرى ان تجارب الفارابي وصفى الدين واللاذقي قد سبقت الغرب فى سلامة نظرياتها وكانت الشعاع الذى استنير بهديه على طريق الكمال الموسيقى لبناء السلم الدياتونيكى الذى اصبح اليوم اساسا لكل تقسيم جديد لابعاد اكثر دقة وتركيبات اكثر تعقيدا . - كما سنرى فى متابعتنا لنظرية اللاذقي التي تحدد الابعاد التوافقية الهامة .

« (٩) يعني بالبقية او نصف البرج الصغير ، البعد الذى يتضمن ربعا ونصف الربع اى - ١/٤ من الصوت + ١/٨ من الصوت او ما مجموعة (٨ / ٣) من الصوت الكامل (تقريبا) فى حساب الارباع او ما يعادل نصف الصوت فى الحساب الفيثاغورى - Demi-ton Pythagorique - والذى يسمى اصطلاحا - Limma - و ال (ليما) تعادل نصف صوت ينقص ٩ / ١ من الصوت تقريبا ، او ما يعادل كوما واحدة - Un comma وهو المحدد بالنسبة ٢٥٦/٢٤٣ او ٢٣ وحدة من الدقائق الموسيقية - Savarts - .

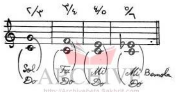
شرح الهامش حاشية - ١ -

وياحبذا لو فرض هذا التعديل - فى نظرى - لكان سلم الكندى ، قد استقر قبل سلم باخ الكامل التعديل والفارق بينهما ١٨ / ١ من البرج الكبير او نصف كوما ، ونعرف نصف الكوما بـ : - Schisma - كما سنرى - الباحث -

ويتابع محمد بن عبد الحميد اللاذقي بحثه فيقول :

« والثانية تتألف من النسب الآتية : ٢/٣ ٣/٤ ٤/٥ ٥/٦

« أعنى بذلك الغماز (٤٢) ، وذا الاربعة (٤٣) ، فالثلاثية الكبيرة ــ Tierce Mijeur والثلاثية الصغيرة ــ Tierce Maneur ــ والشكل ــ ١٢ ــ يوضح لنا نسب هذه الإبعاد ».



حاشية ــ ب ــ

وفي التجارب التطبيقية لتحديد مراكز الابعاد الدقيقة نجد ان آلة القانون تكشف لنا ابعادا دقيقة وواضحة تحسها وترى فوارقها حسب عدد العُرَب ــ والعُرَب في القانون عبارة عن دساتين غاية في التقارب والقانون الكامل في عدد عُرَبِه يحتوى على تسع عُرَب في كل بعد كبير ــ أو برج كبير ــ يتضمن اربعة ارباع الصوت ــ ويعتقد البعض بامكانية تقسيم الصوت الكبير الى اثلاث (اى الى ثلاثة اثلاث) ، وهذا التقسيم موجود فعلا في آلة القانون المتضمن تسع عُرَب كاملة) بحيث ان الثلث نفسه يقسم الى ثلاثة اثلاث ايضا بواسطة عُرَب القانون التى تجزىء البرج الكبير الى تسعة اجزاء يسمى الجزء الواحد منها ــ Comma ــ الى انني اعتقد بافضلية البقاء على التقسيم الرباعى للبرج الكبير مع اعتماد التقسيم المعدل بحيث يمكن تثبيت قواعد هارمونية جديدة ثابتة تساعد على فرض مدرستنا الهارمونية الحديثة (على الباحثين عن لغات جديدة في عالم الموسيقى تماما كما حصل عندما فرض السلم المعدل في الموسيقى الغربية بغية الوصول الى البناء الموسيقى الهارمونيكي الامثل) .

وهذا لا يعنى ان الاداء في الآلات التى لا تتضمن دساتين العدل محددة تتقيد في هذا التعديل ، بل يمكن اعتماد السلم للبناء والحساب وعند التنفيذ يتحرك اصبع العازف تلقائيا نحو المركز المناسب ويتبعه الصوت الصاحب الاخر بنفس الاحساس وخصوصا عند تلاقى العلامات التى تمثل بعدا خامسا تاما واقعا بين علامتين مرتكزتين على علامتين تمثلان ــ تيما او تيكا » او برجا صغيرا مسبوقا بـ ٣/٤ الصوت ومتبوع بـ ٣/٤ الصوت (مثال ــ ١٢ ــ) .

(٤٢) او ما يقابله في التعبير الغربى اليوم ــ La Dominante ــ او المسيطرة وهي الخامسة التامة في السلم الموسيقى . راجع « نظرية الموسيقى العالمية » للباحث .

(٤٣) يقابله عند الغربيين ــ La Quarte ــ اوالدرجة الرابعة .

ثم يضيف اللاذقي فيقول :

« فاعلم ان علامتين بينهما احدى النسب

٨/٩ ، ٩/١٠ ، ١٥/١٦ ، ٢٤٣/٢٥٦ اذاسمعت الواحدة تلو الاخرى تكون متفقة ، واذا سمعت فى آن واحد تكون متنافرة Dissonante بيد ان علامتين توجد بينهما احدى النسب : ٢/٣ (يعنى القماز) ٣/٤ (يعنى ذا الاربعة)٤/٥ (يعنى الثلاثية الكبيرة) ٥/٦ (يعنى الثلاثية الصغيرة) .

تكون متفقة فى كلتا الحالتين ، اذا سمعت الواحدة تلو الاخرى ، او اذا سمعت فى آن واحد (٤٤) ، ـــ او كما يعرف اليوم اصطلاحا : علامات توافقية مسفوقة ـــ Notes Harmoniques Plaquées

ويعلق هوجو ريمان (٤٥) على هذه النظرية العظيمة التى تعتبر اليوم أساسا عاما للابعاد التوافقية فى تحديد شروط التجانس والتنافر ـ او اللاتجانس فيقول :

« ان نظرية محمد اللاذقى هذه ذات فائدة عظيمة لكونها تدعم نظرية تجانس ثلاثية «الماجور» وكذلك ثلاثية « المينور » ، فى زمن (٤٦) كان علماء الفن الغربيون ـ لايزالون يستوحون علماء اليونان فى ما يختص بالابعاد الموسيقية » .

اذن هذا يثبت نضوج الشخصية العربية المبلورة للسلم الموسيقى العربى فى ابعاده السليمة المستقلة عن كل ما عداها فى ذلك التاريخ ، والمتحررة من التبعية والتقليد الاعمى للموسيقى اليونانية والرومانية (٤٧) التى كانت تعتمد السلم الصغير اساسا .

---

(٤٤) ومن غريب الصدف ان يلتقى راى اللاذقى مع راى Mercadier ـ استاذ الهارمونى ومؤلف كتاب : L-Harmonie Vulgarisée ـ الصادر عام ١٨٦١ وطبع للمرة الثانية ١٨٦٥ وهو باللغة الفرنسية . والراى الذى التقيا به هو نظرية تختص بالعلاقة اللحنية التوافقية ـ Relation Melodique Harmonique وقد ورد فى كتاب الهارمونى المذكور لـ : Mercadier ماىلى : « ان الميلودية والهارمونى تجريان من ينبوع واحد ».

(٤٥) يعتبر Hugo Riemenn ـ من كبار الباحثين الموزيكولوجيين ، الى جانب كونه مؤلف موسيقى وهو الماني من مواليد ـ Grossmehlre ـ ١٨٤٩ ـ والمتوفى فى Leipzig عام ١٩١٩ . ولن استعرض هنا القابه واعماله وابحاثه فى هذه العجالة لضيق المجال واكتفى بالقول انه أورد رايه هذا فى القاموس الموسيقى الذى وضعه بنفسه والذى عرف باسمه ـ Dictionnair Riemenn ـ قاموس ريمين ـ والذى ظهرت طبعته الاولى باللغة الالمانية عام ١٨٨٢م وترجم الى الفرنسية بعد ظهور الطبعة الرابعة عام ١٨٩٩ .

(٤٦) فى القرن الرابع عشر الميلادى او قبله بقترتري حسب ما جاء فى بحث ريمان ، بينما كما لاحظنا فى الموسوعة الموسيقية الفرنسية ـ Fasquelle لرى انه من مواليد القرن الخامس عشر ! ...

(٤٧) جاء فى كتاب التدوين الموسيقى ـ La Notation Musiclale ـ لارماند ماشابيه ـ A. Machabey (ص ١٠ ـ ١١) عن الموسيقى البابلية والتدوين الموسيقى ما يلى :

« يحتفظ المتحف البريطانى بمستند بابلى يرجع تاريخه الى القرن السادس عشر قبل الميلاد وقد اكتشفه عالم الآثار البريطانى ـ Galpin ـ الذى تمكن من حل رموزه التى تكون من اشارات موسيقية لم يتمكن من قراءتها او كشف اسرارها احد قبل ـ Galpin ـ والرسم الوارد فى شكل ـ ١٤ ـ هو مستند اخر اكتشف عام ١٩٦٩ فى العراق وهو كتابة موسيقية سومرية يرجع تاريخها الى نفس القرن السادس عشر ق . م .

←

وانا لا اريد هنا الادعاء بأن موسيقانا العربية خلقت بالامر لا بالولادة ، والا كنت منساقا وراء عاطفة متعصبة لا تؤخذ برأى صاحبها . اذ لا شك بأن الموسيقى العربية ـ كغيرها من موسيقات العالم ، وكأى فن فى اى مجتمع ـ قد تأثرت بالنظريات الموسيقية التي سبقتها ، وبدأت طريقها على خطى ائمة المتخصصين ممن اخذت عنهم ، وقد تعرض الفارابي فى « كتاب الموسيقى الكبير » صراحة الى موضوع الاخذ عن السلف ، ومنهم **زلزل والموصلى والكندى** ولكل منهم دراساته وابحاثه التي ساعدت على تثبيت دواوين جديدة ذات ابعاد متسقة ـ كديوان الموصلى والكندى ـ وقد احترم الفارابي كذلك اساتذة اليونان فى دراساته عندما اجرى تجاربه على الديوان الفيزيائى وقلب صورته بأن جعل عاليها سافلها ، وكانت النتيجة اكتشاف المقام الكبير ـ Le ton Majeur ـ ولنبدأ الحكاية منذ الخطوات الاولى فى عهد **ديديموس** (٨) .

→

والصورة مأخوذة عن مجلة الهلال فى عددها الصادر فى شهر نوفمبر ١٩٦٩ ويقول الكاتب « اقدم نوتة موسيقية هى التى عثر عليها فى العراق العالم البلجيكى "روتش جويمن" احد اساتذة جامعة « ليج » ... وقد ارجع تاريخها الى القرن الخامس عشر قبل الميلاد وهى لوحة من الطين « سومرية » ويعتقد انها نوتة لمقطوعة تعزف على الآلات الوترية ... والسومريون كانوا يستخدمون عددا من الآلات الوترية ... واللوحة تثبت انهم اول من عرف السلم الموسيقى فى التاريخ . ـ عن مجلة الهلال ـ

وفى ما يلي شكل ـ ١٤ ـ يمثل الكتابة الموسيقية البابلية فى القرن السادس عشر ق . م . والشكل ـ ١٥ ـ يمثل الكتابة الموسيقية السومرية فى القرن الخامس عشر ق . م .





(٨) ـ Chalkantére Didime ـ استاذ فى قواعد اللغة الاغريقية عاش فى القرن الاول قبل الميلاد وعاصر ـ Ciceron ـ شيشرون فى سنة (١٠٦) قبل الميلاد .

وديديموس من مواليد الاسكندرية ، وهو مؤلف كتاب فى علم (الهارمونى) الذى لا نعرف عنه سوى اسمه وبعض المقتطفات التي رواها : بطليموس Claude Ptolémé وكان يطبق فيه نظريات فيثاغور Les Théories de Pythagore الى جانب نظريات ارسطوكسين ده طارنت Aristoxène de Tarente الفيلسوف والموسيقى الاغريقى الذى عاش فى القرن الرابع قبل الميلاد ـ عن الموسوعة الفرنسية ـ Larousse .

ويقول اثينيه ـ Athene ـ ٭ ان ديديموس وضع اكثر من للالمانية مؤلف ودرس فى البلاغة ، وغيرها (وكان برويها بكثير من النقاد والتقريظ) وينسب النظريون الى اسم ديديموس احدى الكومات الموسيقية : فيقولون : الكوما الديديموسية ـ Le Comma Didymique
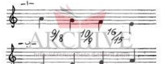
٭ اثينيه نكراتيس ـ Athénée de Naucratis ـ وهو كاتب مصرى ، اشتهر بين القرنين الثانى والثالث ومن بين المؤلفات التي خلفها هناك خمسة عشر على الاغلب تعالج امور الموسيقى . عن الموسوعة الموسيقية Fasquelle) وفى موسوعة « Larousse » هو كاتب يونانى ولد فى نوكراتيس فى مصر ـ القرن الثالث ـ

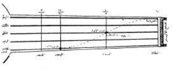
الديوان الفيزيائى

قسم **ديديموس** (Didyme) **فى القرن الاول قبل الميلاد** ، البعد ذا الاربع ، الى ثلاثة ابعاد ، هي : ١٠/٩ ، ٩/٨ ، ١٦/١٥ وكان ذلك فى سنة (٦٠) ق.م وجاء بعده **بطليموس** (٤٩) وغير ترتيب الابعاد بأن وضع البرج الكبير قبل الصغير ، اى جعل ٩/٨ قبل ١٠/٩ . وكان القدماء يبتدئون التقسيم من الاعلى الى الاسفل . وينتج عن ذلك المقام الصغير Ton Mineur

وجاء **الفارابي** فقلب هذه النسب مبتدئا بها من الاسفل ، فماذا حصل ؟ .. لقد ولد المقام الكبير — Ton Majeur

وهذا مثال بالنوتة الموسيقية يوضح طريقة قلب الترتيب فى التقسيم — شكل — ١٦ —





« وجاء **صفي الدين** فى القرن الثالث عشر فاكمل الديوان الفيزيائى (٥٠) فى حين ان اوروبا لم تعرفه الا فى القرن السادس عشر » .

---

(٤٩) كان بطليموس الاسكندرى بالاضافة الى كونه فلكيا شهيرا وعالما جغرافيا ، من اكبر واضعى النظم الموسيقية اليونانية فى القرن الثانى للميلاد وهذه التعديلات فى ترتيب الابعاد الموسيقية تعتبر احدى نظرياته فهو مخطط للتاليف الموسيقى — Musicographe — وقد كرس قسما كبيرا من حياته لخدمة الموسيقى عن الموسوعة الموسيقية Fasquelle

(٥٠) عن الموسيقى العربية اصل الفن الموسيقى الغربي — وديع صبرا —

« اذن يستطيع العرب ان يفاخروا باكتشافهم نغمة الماجور الطبيعية ، **التي هي أصل السلم** الفيزيكي الذي لم يعمل العالم الغربي الكبير (**جيوزفو زرلينو**) (٥١) الذي جاء في القرن السادس عشر سوى انه اظهر افضلية هذا الديوان الذي وضعه العرب قبله باربعمائة عام (٥٢) .

ومن بين الذين ساهموا في نشر مؤلفات (علماء الموسيقى في القرون الوسطى) نذكر **البارون كاردى فو/والبارون رودولف دير لانجيه والمستشرق هنرى فارمر وكيزى ويتر من الغربيين / ورؤوف يكتا التركي من الشرقيين .**

وقد ظهر في العام ١٨٤١م كتاب من الموسيقى العربية من وضع العالم الموسيقى **كيزى ويتر** ـ Kiesewetter ـ بعنوان « موسيقى العرب » يستشهد بواسطة دساتين العود القديم ان **العرب استعملوا في موسيقاهم البعد الثالث الكبير** ـ La Tierce Majeur ـ الذى هو اليوم اساس السلم الموسيقى العصرى في العالم . ويدعم هذه الشهادة المثال السابق ـ شكل (١٦) مثال ج ـ .

والعود صولات وجولات سجلها التاريخ باحرف من ماس وهو **سلطان** العلم الموسيقى قبل الطرب .

• • •

اثر الموسيقى العربية ودور العود في العالم : القديم/ والوسيط / والمعاصر .

« راى في صناعة الغناء »

« ... هى تلحين الاشعار الموزونة بتقطيع الاصوات على نسب منتظمة معروفة ، يوقع كل صوت منها توقيعا عند قطعة فيكون نغمة ، ثم تؤلف تلك النغم بعضها الى بعض على نسب متعارفة فيلذ سماعها ، لاجل ذلك التناسب وما حدث عنه من الكيفية في تلك الاصوات وذلك انه تبين في علم الموسيقى ان الاصوات تتناسب فيكون : صوْت /نصف صوت وربع آخر ، وخمس آخر ، وجزء من احد عشر من آخر ، واختلاف هذه النسب عند تاديتها الى السمع بخروجها من البساطة الى التركيب ، وليس كل تركيب منها ملذوذ عند السماع بل للملذوذ تراكيب خاصة **وهي التي** حصرها اهل علم الموسيقى وتكلموا عليها كما هو مذكور في موضعه (٥٣) .

ويلاحظ ان كلمة « صناعة » وردت على السنة القدماء عند التحدث في الموسيقى والغناء .

فعند الفارابي نجد ان كلمة « صناعة الموسيقى » تكاد تكون عنوانا في كل باب من ابوابه : ـ صناعة الموسيقى ـ صناعة الموسيقى النظرية ـ المدخل الى صناعة الموسيقى ـ هيئات

---

(٥١) Gioseffo Zarlino ـ عالم نظرى ايطالي (٢٢ / ٣ / ١٥١٧ ـ ١٤ / ١٢ / ١٥٩٠) مؤلف موسيقى له مؤلفات في الموسيقى الكنسية ضاع الكثير منها وعدد قليل من (المخطوطات) ومن مؤلفاته النظرية ـ L'Institution Harmonique وغيرها الكثير وله لدى الباحثين منزلة خاصة .

(٥٢) وديع صبرا في مرجعه المذكور آنفا .

(٥٣) مقدمة ابن خلدون الفصل الثاني والثلاثون (٣٢) « في صناعة الموسيقى » .

صناعة الموسيقى .. الخ ... وكتب **مخايل مشاقة** « الرسالة الشهابية » في الصناعة الموسيقية فنهج بذلك نهج الفارابي في « كتاب الموسيقى الكبير » ونهج **الامام محمد بن اسماعيل بن عمر شهاب الدين** في « سفينة الملك ونفيسة الفلك » نهجهم ، وكذلك ابن خلدون .

والموسيقى صناعة' موادها الأولية احساس ومشاعر ، وادواتها الصناعية أوتار وانفاس عطرة وحناجر ، وسلعتها ايقاع ونغم . اذن هي صناعة لا تروج بضاعتها في كل زمان ومكان ، ذلك انها صناعة زبائنها من المترفين المرفهين المرهفين . وهؤلاء لا يمكن وجودهم الا في مجتمع مزدهر راق ، لياليه سمر تتبارى فيها الحكمة مع الشعر والوتر .

وهكذا نجد أن ابرز عهد يمكن للموسيقى ان تنشط في مجتمعاته وتحيى لياليه هو العصر العباسي الاول (١٢٣ — ٢٣٢ هجرية — ٧٥٠ — ٨٤٧ ميلاديه) .

انما قبل ولوج باب هذا العصر الذهبي للاغتراف من كنوزه الغزيرة التي لا تنضب نعود الى ماض عربي سحيق لنعرف مراحل التطور الحضاري عبر الزمن فـ « لقد استقر الرأى العلمي اليوم عند مؤرخي الحضارات القديمة على ان الحضارة الانسانية الأم التي نشأت فيما قبل التاريخ انما هي حضارة « مثلث الحضارة القديمة » كما سماه جورج شفاينفورت — G. Schweinfurth — ويعني به اليمن ، وحضرموت ، على رأس المثلث ، ووادى النيل في مصر في أحد ساقيه ، واراضي الرافدين في المواقع الساق الثاني ، وما بين هذين الساقين في بلاد الشام (٥٤) في قاعدة المثلث (٥٥) .

كما استقر الرأى على أن هذه الشعوب كلها :

ا — ترجع الى اصول عربية لا شك فيها .

ب — وانها نزحت تحت ضغط عوارض الطبيعة في جنوبي الجزيرة العربية عندما اشتد جفافها وضاقت عن اهلها .

ج — وان هذه الشعوب خرجت الى مناطق هجرتها متحضرة ومالكة لناحية الحضارة ، ولذلك تشابهت حضاراتها في اصولها . والشكل (١٧) يوضح انتشار الهجرات في الاتجاهات المذكورة — خريطة رقم (١) عصر ما قبل الاسلام — (٥٦) .

وبديهي ان الحضارة تشمل في ما تشمله الموسيقى والفنون الشعبية على اختلافها . قال المؤرخ **جرجي زيدان** في كتابه العرب قبل الاسلام (ص ٣٢) — « ... ولا خلاف بان اللغات السامية متشابهة في الفاظها وتراكيبها وانها من أصل واحد .. » .

---

(٥٤) كلمة الشام هنا تعني بلاد الشام من شبه الجزيرة العربية ، وهي تشمل اليوم ما هو معروف بفلسطين والاردن وسوريا ولبنان .

(٥٥) مجلة « اللسان العربي » المجلد السابع الجزء الاول الصادر عن مكتب التعريب في الرباط من بحث في « العرب والحضارة الانسانية للدكتور معروف الدواليبي »

(٥٦) اخذت الخريطة من الاطلس التاريخي للعالم الاسلامي — رسم دكتور علي البنا — .


خريطة
بلاد الجزيرة العربية
قبل الإسلام
: مناطق الهجرات
أرض اليمامة
الربع الخالي
مملكة أكسوم
(الحبشة)

حتى يصل الى القول : « كما يقال ان اللغات العامة في الشام ، ومصر ، والمغرب ، والعراق ، والحجاز ، واليمن ، والسودان اخوات ، امها اللغة العربية الفصحى » .

فلو ربطنا الهجرات العربية القديمة وما كان عليه المهاجرون من تقدم حضارى ابان هجرتهم بما كانوا عليه من الترف والرفاهية والبحبوحة التى اشرنا الى ضرورة وجودها (٥٧) لتكون المادة الاساسية لانتشار فن الموسيقى والغناء ، الى جانب تفاعل اللهجات العامية المتأثرة بالبيئة الجديدة في المهجر ، لوجدنا المبررات الكافية لمعنى تشابه العادات والتقاليد ، واخصها الموسيقى بمعازفها ومزاميرها وطبولها (٥٨) .

ويشير بعض المؤرخين الى تشابه العديد من الالات الموسيقية التى وجدت في الحفريات منقوشة على لوحات من الاجر ، او وجدت مرسومة على جدران المعابد او المقابر وقارنوا بين اوجه الشبه في ما بينها ـ اذا كانت متقاربة العصور ـ ثم درسوا التعديلات والتطورات التى طرأت على بعضها ـ في حال تفاوت العصور ـ (حتى بين عصرين متباعدين لنفس المنطقة والاقليم) حسب الادوار التاريخية التى تكون قدمرت وفصلت بينها . واقدم بعض الرسوم المصورة من نقوش اثرية وحديثة تدعم هذه النظرية ـ للمقارنة ـ ، لآلة الهارب :

وجاء في مقالة عن « عوامل تطور اللغة العربية وانتشارها » (٥٩) الاتي :

« ففي العصور العربية القديمة هاجرت قبائل عديدة من العرب ، يمنيين وعدنانيين ، كما جاء في تاريخ خطط الشام وتاريخ العرب قبل الاسلام .

ثم تعرض الى انتشار الدين الاسلامي واللغة العربية فقال : « وكانت عهودهم أرقى العهود اجتماعيا وحضاريا واقتصاديا ، وثقافيا يبرهن عليها ما الف في ايامهم من ملايين الكتب ، ليس في بلاد الاندلس ومصر والعراق والقيروان فحسب ، بل في سائر البلاد الاسلامية ، وكلها باللغة العربية ، حاوية انواع العلوم والفنون والاداب ، وبخاصة ما الف ونشر في بلاد فارس ، والهند ، وبخارى ، وطاشقند ، وحيدر ابادودلهي (٦٠) ثم ما ظهر في جميع البلاد الاسلامية من علماء وفلاسفة واطباء وادباء وشعراء ، وفلكيين ، ورياضيين ، وكيمائيين ، وبنائين ورجال صناعة وتجارة وفن .. الخ ...

ثم ان شغف العرب وظماهم للحصول على المعرفة والعلم اينما كان ومن حيث كان والاخذ بهما من موردهما ، والعمل على نشرهما ، وقد سار الاقدمون من العرب وتبعهم المتأخرون على

---

(٥٧) في مجتمع متحضر واع ، ارغمته عوامل طبيعية على الهجرة بحثا عن موقع يتناسب ومستواه الحضارى والاقتصادى والاجتماعى . وليس سعيا وراء رزق او بحثا عن وسائل ترفع من مستواه في الحياة ، لذلك فانه من الطبيعى ان يصطحبوا ـ امتى ابناء هذا المجتمع ـ معهم جميع الوسائل الترفيهية .

(٥٨) وقد تختلف التسميات مع اتفاق في الشكل ـ للالات ـ ومع اتفاق في الابعاد والمسافات ـ للنغمات ـ كما هى الحال في بعض الفوارق بين المقامات الشرقية والغربية في الوقت الحاضر مع الاتفاق في الجوهر .

(٥٩) مجلة اللسان العربى المجلد السابع الجزء الاول والمقال بقلم الاستاذ عبد الرحمن الكيالى .

(٦٠) وجميع هذه المؤلفات كانت في اللغة العربية كما جاء في المقال المذكور .







الوسيقى العربية وموقعها من الموسيقى العالمية



هذه السنة ، وشاركهم في ذلك اهالي البلاد التي دانت لهم ، فكثير من بينهم حَمَلَة العلم ، والنبغاء ، وارباب التبحّر والاختصاص ، وظهر فيهم اهل المواهب والذكاء فترجموا كتب الاقدمين ، من هنود وعجم وسريان ويونان ، الى لغتهم العربية واستقدموا منهم الفلاسفة والاطباء والعلماء الى بلادهم للاستفادة منهم وللترجمة والتدريس ، وتبادلوا مع الشعوب ما رزقهم الله به من علم ولغة وادب وفن وتجربة .

وبهذا الشغف والظما ، والتشجيع والسخاء والكرم ــ الدافع القوى ــ والخصلة السامية ازدهرت الحضارة العربية ، وعم الاسلام ، وانتشرت اللغة العربية ونبغ العلماء ، والشعراء ، ورجال اللغة ، والفقهاء ورجال الحديث والمة المذاهب ، والمؤرخون واصحاب التفاسير ووو ... وكلهم تثقف بالثقافة العربية وباللغة العربية ، لغة العلم والفن والادب والغناء والموسيقى ، تجمعهم لغة القرآن والحديث واللغة الفصحى ، وان كانوا من اقوام مختلفة وطبقات متباينة واقاليم قريبة او نائية » .

كان هذا عرضا سريعا لحقائق تاريخية تتعلق بالحضارة عامة ، وقد هدفت من ورائه اظهار ما للعزيمة البشرية من قدرة في السعي للحصول على كل ما تتمناه النفس ان كان ذلك يتعلق بمبادىء سامية واهداف خيرة تدعمها قدرة التحرك بحرية نحو الهدف المنشود دون عائق وبرغبة ملحاحة طموحة شريفة .

ويقول هوجولا يختنريت في كتابه Music History and Idea ــ والمترجم الى العربية بقلم الاستاذ احمد حمدى محمود بعنوان « الموسيقى والحضارة » :

« ... والتاريخ السياسي ، والجغرافيا ، وتاريخ الحضارة العامة ــ الذى يتضمن تاريخ الفنون الجميلة والادب ، من العلوم المساعدة المهمة لعلم « الابحاث الموسيقية » ويتعذر على سبيل المثال ، فهم تطور الموسيقى في إلمانيا ، ابتداء من عام (١٥٠٠) ، دون معرفة بصلاح الدين » . ــ والقول لهوجو لايختنريت ــ .

ومن الباحثين الضالعين في دراسة الموسيقى « الشرق ــ عربية » العلامة كورت زاكس وقد ترجمت له الزميلة الدكتورة سمحة الخولي ــ كتابا بعنوان (٦١) « تراث الموسيقى العالمية » جاء في الفصل الثاني منه ، ويختص بتاريخ موسيقى الشرق : « ان الموسيقى الشرقية التي تمتد جغرافيا من مراكش ــ بل ومن بعض مناطق اسبانيا ــ الى ارخبيل الملايو ، وتمتد تاريخيا الى خمسة الاف عام ، منذ اقدم العصور حتى يومنا هذا ، تلك الموسيقى الشرقية ــ بالرغم مما بينها من اختلافات في الموطن والعصر ــ تتميز بملامح خاصة تختلف اختلافا جوهريا عن سمات الموسيقى البدائية ، كما تختلف عن موسيقات الشعوب الغربية والشمالية في عصورها الحديثة » .

كما اشار زاكس في كتابه الى ان التناول العلمي المنظم للموسيقى في الحضارات العليا في الشرق ، هو ما ينطبق في اقله على الطبقة العليا من الموسيقيين . هذا ــ التحفظ ــ يشير كذلك

---

(٦١) والعنوان الانجليزى هو : « Our Musical Heritage »

الى حقيقة هامة ، وهي اعتماد الموسيقى في الحضارات الشرقية الراقية على موسيقيين محترفين . اما الموسيقى الجماعية البسيطة للقبيلة فقد استقلت ، فاصبحت ، « موسيقى شعبية » .

وجدير بالتنويه الى ان **الاستاذ زاكس** يتكلم بتجربة شخصية وليس نقلا عن رواية او مرجع مسطور ، فهو نفسه زار الشرق الاوسط ، وقد حضر مؤتمر الموسيقى العربية الاول ١٩٣٢ وشارك في نشاطاته ودرس موسيقانا العربية عن كثب فخبرها وميز العلمية منها عن الشعبية ، وعرف من خلال ابحاثه وتجاربه للموسيقى العربية من افضال على موسيقى العالم الغربي ، وهو وان كان قد كتب في مطلع الكلمة التي نقلناها عنه ، انما يكتب ما يؤمن به ، وبالتالي يعيد الحق الى اصحابه الشرقيين ، ـ وقد حكم فعدل ـ .

وفي مكان آخر يشكك الاستاذ زاكس في نسبة السلم الطبيعي — La Gamme Diatonique — الى فيثاغورس ، فيؤيد بذلك نظرية **الاستاذ وديع صبرا** التي استعرضناها في بحث السلم الطبيعي وحقيقة اصله . فيقول : « ويحسن قبل البدء في شرح سلالم الشرق ان نذكر ان الدقة في تحديد ابعاد كل نوتة ليست مما يهم المغني ، ولكنها امر بالغ الاهمية لهؤلاء الذين يحتارون في كيفية ضبط (تصليح) الآلات او صنعها .

وهناك سلمان ـ من بين العدد الهائل الموجود بين مراكش وشرقي آسيا ، كان لها دور حاسم ، بل ومحير احيانا حتى في تاريخ الموسيقى الغربية الى عصرنا هذا ، وقد سماها الموسيقيون في كثير من التفاؤل : السلم الطبيعي او التمام ، او « الصافي » .

واقدم هذين السلمين الطبيعيين يسمى خطابا باسم : « السلم الفيثاغوري » نسبة الى فيثاغورس الذي كان له دور مشكور في تطور ذلك السلم . وهذا السلم يعتمد على الادراك الداخلي لدى الانسان للخامات التامة الرابعات ادراكا لاشعوريا .

ويعطي زاكس مثالا آخر لتعريف واستخراج السلم الطبيعي فيقول : « والطريقة الثانية او المتاخرة للسلم الطبيعي تعتمد على تقسيم الوتر ، اي انها طريقة قسمة ، وقد كانت بابل وسومر وما حولهما من البلاد القديمة اول من عرف العيدان ، (٦٢) ، او الآلات الوترية ذات الرقبة التي لا تصدر اصواتها بالانتقال من وتر الى آخر ، بل بالضغط على الوتر (العفق) بحيث يتقصّر طول الوتر عند مواضع مختلفة . (اي كما فعلنا عندما استعرضنا تجارب الفارابي في تعريف المتلائمات والمتباينات) في مستهل هذه الدراسة .

(٦٢) وسنعود الى هذه النقطة عند بحث العود لان الاراء مختلفة ومتضاربة في تاريخ العود واصله والمرجح انه ظهر واختفى ثم عاد فظهر وصفه في كتب التاريخ فاعاد العرب مجده من جديد واسموه العود لانه مكون من العيدان المصنعة والمصقولة ـ الباحث ـ

والطريقة التي يتحدث عنها زاكس تكون على نمط ما تقدم بحيث يكون حبس الوتر ـ العفق ـ معطيا الدرجات التالية ـ على أساس مطلق الوتر (DO) :

مطلق الوتر	مركز وضع الاصبع (العفق)	الصوت الصادر	رقم الدرجة	اسم العلامة الثانية	مستوى الجودة لحنا
			قرار جواب		
Do	عند منتصف الوتر	جواب المطلق	١ ـ ٨	Do	ديوان تام ممتاز
Do	عند الثلث الاول للوتر	خامسة المطلق	١ ـ ٥	Sol	خامسة تامة ممتازة
Do	عند الربع الاول للوتر	رابعة المطلق	١ ـ ٤	Fa	رابعة تامة ممتاز
Do	عند الخمس الاول للوتر	ثالثة كبيرة	١ ـ ٣	Mi	ثالثة كبيرة ممتازة
Do	عند السدس الاول للوتر	ثالثة صغيرة	١ ـ ٣	Mi b	ثالثة صغيرة ممتازة
Do	عند التسع الاول للوتر	ثانية كبيرة	١ ـ ٢	Ré	ثانية كبيرة طبيعية

ولن أخوض في تحليل ومناقشة مشاكل الابعاد (غير الممتازة) ولكني احب ان أسجل رأى الاستاذ زاكس المؤيد للكيبة الشرق للسلم الموسيقي المعدل ـ La Gamme Temporée ـ عندما قال :

« .. ان نصف الصوت الواقع بين الرابعة (الطبيعية) الثابتة وبين الثالثة الكبيرة (الاصغر حجما) لا بد وان يكون في طريقة القسمة أكبر منه في الطريقة الدائرية (٦٢) وبعملية حسابية بسيطة نجد ان (نصف الصوت المذكور) يساوي ١٦/١٥ او ١١٢ سنتا مقابل ٢٥٦/٢٤٣ اى ٩٠ سنتا وهذا شكل ايضاحي .

	الابعاد بالطريقة الدائرية			نفس الابعاد بطريقة قسمة الوتر		
	اطوال	سنتات				
دو ـ رى	[illegible]	٢٠٤	ـ	[illegible]	٢٠٤	
رى ـ مى	[illegible]	٢٠٤	ـ	[illegible]	١٨٢	اختلاف في الرنة والارقام
مى ـ فا	٢٥٦/٢٥٣	٩٠/٤٩٨	ـ	١٦/١٥	١١٢/٤٩٨	

وهذا الاختلاف الذى لا يقبل التوفيق بين هاتين الطريقتين ظل يرهق الموسيقى في الغرب مثلما ارهق الموسيقى في الشرق الى أن قضى أخيرا السلم المعدل (الذى ينقسم فيه الديوان ـ Octave الى (١٢) نصف صوت متساوية ـ في القرن الثامن عشر) على تلك الابعاد الطبيعية المشكوك فيهما .

---

(٦٢) هي طريقة تعتمد الانتقال « خامسة فخامسة صاعدة (دو سول ره لا مي سي فا دو) » ـ مثال ـ شرط جعل البعد الواقع بين كل علامتين يحتوى ثلاثة أصوات ونصف او بالرابعات الهابطة التي تعطي نفس النتيجة او بتناوب الخامسة الصاعدة مع الرابعة الهابطة ولمن يرغب خوض هذا البحث عليه بمراجعة « نظرية الموسيقى العالمية » ـ الباحث » .

* ان اشارة ‡ تعني رفع صوت العلامة بمقدار نصف طنيني ـ اى نصف برج كبير ـ .

وطريقة التعديل ، او التكييف او الحل الوسط في ضبط الاصوات ليست في الواقع من صنع الغرب ـ يقول الاستاذ زكس ـ ولا هي تجديد حديث ، بل هي موجودة في كل مكان وكل عصر احيانا بصورة تلقائية (٦٤) .

واحيانا في تعديل مقصود (متعمد) للطبيعة النغمية وان التعديل المتعمد ليبلغ حدا لافتا حقا في جنوب شرقي آسيا وفي غرب العالم الاسلامي .

« وهكذا فقد قبل المؤلفون الموسيقيون ، وصانعو الالات الموسيقية هذا الحل الذي حسم النزاع ودعم التطور في البناء الهندسي للابعاد الهارمونية . »

وبهذا نجد ان ما توصل اليه الغرب في عصره الذهبي كان عندنا شيئا طبيعيا منذ عهد بعيد .

• • •

ومن خلال ما تقدم في استعراضنا للحركات العربية وحصيلتها من المعرفة عبر الهجرات يتضح لنا اهمية الثروات الوطنية التي توفرت لها في جميع الحقول والميادين ، ويعتبر تاريخ الفن الغنائي العربي حافلا بالتراث ، بعد ان احتضنت هذه الامة العريقة في القدم حضارات الامم المجاورة والتالية من شعوب الشرق قاطبة . وهذا ما اعطاها القدرة على التحرك من جديد وهي تملك الكثير من الطاقات الفكرية والثقافية التي كانت تفتقر اليها بعض الشعوب الاخرى .

وكانت التطلعات نحو الانطلاق من جديد تحمل في طياتها الامل والرجاء المكللين بدفقات جديدة من الثقة والايمان ، وتدعمهما الثروات العظيمة من كنوز العلم والمعرفة .

وننقل الان الى العصر الاقرب في وثبتنا نحو الانطلاق الأوسع في تاريخ موسيقانا العربية ـ اعني عصر الخلفاء .

لمحة عن العصر الجاهلي

عصر ما قبل الاسلام

كان لتلاقي موسيقى الشعوب العربية القديمة بموسيقى الشعوب المجاورة لشبه الجزيرة العربية اكبر الاثر في تعليم وتطوير الغناء والموسيقى ، متأثرين بحضارات البابليين والمصريين والفينيقيين والسبأيين ، فقد كان العرب الذين يفدون من الجزيرة الى الشمال بقصد التجارة وهم يركبون

---

(٦٤) يثبت ذلك تصلح الاوتار (الدوزان) في المعازف الشرقية كالقانون الذي يعتمد على طبيعة النغمة القرار العمل فيها منعا للوقوع في مشاكل الفوارق التي قد تنتج عن تعاقب الرابعات او الخامسات في الدوزان دون البحث في الدرجات المتعاقبة المتصلة لانها ـ اي الدرجات المتصلة تكشف الفوارق بين ديوان واخر اذا لم يقاس تدرج الابعاد عليها . وكذلك في العكس اي عندما يصلح القانون بسلم متدرج يكشف الخطا فيه حساب تآلف الخامسات والرابعات لذلك يعمد بعض العازفين الى اتباع احدى الطريقتين وجعل الاخرى مقياسا لضبط الفوارق وهكذا كان يحصل التعديل بصورة لا شعورية تقريبية .

راحلاتهم يتغنون بالحداء الذى زعم بعض المؤرخين انه اصل الغناء ، ثم يستمعون الى اغانى الاراميين والكنعانيين والاشوريين ، وباتجاه الجنوب كان العرب يتعرفون على موسيقى الاحباش ، ويتأثر من هنا ، واعجاب من هناك تبلورت عندهم الالوان المختلفة مما طرق سمعهم من الموسيقى الجديدة فكان ان تأثروا بها ، بالحانها وآلاتها ، وما زال التقارب بين العرب والشعوب المجاورة لهم يقوى ويشتد كلما قرب عهدهم بالاسلام حتى ما قبل ظهور الرسالة النبوية حيث زادت الصلة بين العرب والفرس والرومان .

وظهرت بعض ـ الصور الايقاعية فى صياغة الالحان التى ابتدعها العربى فى العصر الجاهلى ، فالى جانب الحداء ظهر السناد وهو كما جاء فى وصفه انه كثير النغمات والنبرات وهو على ست طرائق ـ **الثقيل الاول وخفيفه ، الثقيل الثانى وخفيفة ، الرمل وخفيفة** كما عرف **الهزج** ـ وهو الخفيف الذى يرقص عليه ويمشى بالدف والمزمار **والنصب** وهو غناء الفتيان والركبان ، ويعرف باسم الغناء ـ **المراثى والجنائى** . ويقول اسحق الموصلى ان الذى ابتكره هو (جناب عبد الله ابن هبل) ، **والتغبير** (وهو التهليل) وترديد الصوت بالقراءة وغيرها (٦٥) **والنشيد** الذى يردد فى الغزوات ، وهناك الالحان المأتمية والغزلية والتراتيل الدينية التى كان يرددها العرب حول اللات والعزى وهبل (٦٦) .

وكما سبق ان تأثر العرب فى جيرانهم فقد ازداد تأثرهم اكثر فاكثر بعد تعرضهم لغزوات واحتلالات متعاقبة ، وكان لتحضر بعض المناطق وقيام الممالك العمرانية فيها ـ التى لا تزال آثارها باقية تحكى بصمت معبر عن عظمتها لنا الى واقع يفضل القراءة لكى يخضعوها لسلطانهم وحكمهم ، واعنى بهذه الممالك التى اكتسبت حللا حضرية (٦٧) .

أ ـ اليمن ب ـ ممالك الشمال : ١ ـ الانباط ٢ ـ تدمر ٣ ـ الحيرة وغسان جـ ـ الحجاز .

فاليمن التى يعنى اسمها اليمن والبركة (٦٨) كانت فريسة لتسابق الفرس والروم على احتلالها نظرا لموقعها الهام وللخيرات الكثيرة التى تعمها وكان ان اصبحت اليمن خاضعة للنجاشى مما دفع الفرس الى ارسال جيش بقيادة **وهرز** الذى انتصر على الاحباش واصبحت اليمن فى ما بعد تابعة للفرس ... (٦٩) وهكذا تفاعلت العلوم والفنون وامتزجت فى ارض اليمن الوان من

---

(٦٥) المغيرة : قوم يغبرون بذكر الله تعالى بدعاء وتضرع . كما قال : عبادك المغبرة ، رش علينا المغفرة . قال الازهرى : وقد سموا ما يطربون فيه من الشعر فى ذكر الله تغبيرا ، كانهم اذا تناشدوها بالالحان طربوا فرقصوا وارهجوا فسموا مغبرة لهذا المعنى . قال الازهرى : وروينا عن الشافعى رضى الله عنه انه قال : ارى الزنادقة وضعوا هذا التغبير ليصدوا عن ذكر الله وقراءة القرآن . فقال الزجاج : سموا مغبرين لتزهيدهم الناس فى الفانية ، وهى الدنيا وترغيبهم فى الآخرة الباقية (لسان العرب : ج ٦ ـ ص ٢٧) .

(٦٦) تسيب الاختيار فى ـ الفن الغنائى عند العرب ـ دار بيروت للطباعة والنشر ١٩٥٥ . (وبالمقارنة مع مقدمة ابن خلدون وجدتها مستوحاة منها ـ الباحث ـ) .

(٦٧) التاريخ الاسلامى والحضارة الاسلامية الجزء الاول ـ العرب قبل الاسلام للدكتور احمد شلبى .

(٦٨) معجم البلدان ـ كلمة (يمن) والموسوعة الاسلامية باللغة الانجليزية كلمة ـ Yaman ـ .

(٦٩) نفس المصدر ـ ولمعرفة التفاصيل والتطورات راجع الصفحات (٤) ـ حتى ـ ٥٢) .

الحضارات المختلفة . وانه لمن غير المعقول ان يخلو مثل هذا الازدهار من فنون الموسيقى والغناء ومشتقاتهما وقد وصلت الحضارة الى اوج رفعتها ، بشهادة آثارها الرائعة في هندستها الشامخة في عظمتها .

ومن ممالك الشمال نجد ان **للانباط** حصتق الشعر والغناء ، وحتى الان نسمع في الحجاز القصائد النبطية الغنائية (٧٠) ، تغنى باصوات بعض الشعراء المسنين المتخصصين في هذا النوع من الشعر . وفي **شرقي الاردن** – الموطن الاصلي للانباط او النبطيين – الكثير من الغناء الشعبي المميز وقد قدر لي ان استمع الى بعض الاغاني الفولكلورية الشعبية الاردنية ودراستها . وهي وان كانت لا تعطي صورة عن المستوى الذي كانت عليه الموسيقى العلمية في العصر الجاهلي فان الانقاض الباقية في معبد الالهة التي كان يعبدها الانباط الذين اسسوا دولتهم (في القرن الرابع قبل الميلاد) وبلغت غاية مجدها في القرن الاول الميلادي حيث امتدت الى دمشق التي اصبح حاكمها واليا تابعا لملك الانباط ، وهذا الوالي هو الذي حاول القبض على **بولس الرسول** (٧١) ، ويقول بولس : « ... في دمشق والي الحارث الملك الذي يحرس مدينة الدمشقيين يريد ان يمسكني فتدليت من طاقة في زنبيل من السور ونجوت من يديه (٧٢) وامتدت الانباط في نفس القرن جنوبا حتى مدائن صالح (الحجر) في شمال الحجاز (٧٣) .

وخاف اباطرة الرومان (كما يظهر) من التوسع الذي وصلت له دولة الانباط ومن ان تصبح هذه المملكة منافسا قويا لهم فهاجم الامبراطور تراجان – Trajanus – عاصمتهم ودمرها سنة (١٠٥) وضم بلادهم الى الامبراطورية حيث تحولت المملكة النبطية الى مقاطعة في الامبراطورية الرومانية . ولذلك كان يطلق عليها « المقاطعة العربية » ، وكان ذلك في العام التالي لتهديم البتراء (٧٤) .

هذا الصراع بين حضارتي الانباط والرومان على الارض التي لاتزال معالمها تعظم امجادها (٧٥) هل من المعقول انها كانت ارضا جدباء في ميدان الموسيقى والغناء ، ونحن نعلم انه حيث

---

(٧٠) وقد لمست ذلك شخصيا عندما كنت في جدة لاشرف على تاسيس القسم الموسيقي في الاذاعة العربية السعودية . وهي ذات الحان رتيبة انما لها طابعها المميز . وقد سنحت لي الفرصة لاستمع الى الاغاني الشعبية الواردة من عدن وحضرموت وعمان وغيرها وجميعها يحمل في اجوائه اللحنية – والايقاعية طابعا مميزا حبذا لو يصار الى جمعه وحفظه ودراسته واعادة اخراجه ليبقى تراثا يضاف الى ماجمع في مختلف البلدان العربية المهتمة بحفظ التراث ليكون مرجعا هاما في الدراسات ومصدرا جديدا في جملة ينابيع النغم العربي التقليدي الاصيل .

(٧١) نفس المرجع السابق ص (٥٢) .

(٧٢) رسالة بولس الثانية الى اهل كورنثوس ، الاصحاح الحادي عشر : ٣٢ – ٣٣ .

(٧٣) فيليب حتى تاريخ العرب (١ – ٩٠) .

(٧٤) التاريخ الاسلامي والحضارة الاسلامية – ج – ١ – العرب قبل الاسلام . ص (٥٢ – ٥٣) .

(٧٥) « وكان اليونان يسمون هذه المملكة ببلاد العرب الحجرية وقد كانت عاصمتها بطرا – الحجرية – » قائمة عند ملتقى طرق القوافل بين تدمر وغزة والخليج والبحر الاحمر واليمن وكان العرب يسمونها الرقيم « حسب ما جاء في كتاب (احسن التقاسيم للمقدسي) وكان للنبطيين ملوك ووزراء ونظام سياسي واقتصادي « كما قال الاصطخري » – عن دائرة معارف القرن العشرين – وهذه دلالات على رقي اجتماعي متفاعل مع العادات والتقاليد المتعددة المختلفة التي تنقلها القوافل التي كانت تمر ملتقى الطرق في ذلك الزمان .

توجد معابد وهياكل وثنية توجد الموسيقى مع الرقص والغناء ، واصل الموسيقى العلمية بدأ من المعابد . وما دام هناك بقايا من الفن الشعبي المتوارث فانه لابد من ان يكون فن الموسيقى والغناء والرقص التقليدى قد لعب دورا فى احتفالاتهم الشعبية ، الى جانب موسيقى وتراتيل فى طقوسهم الدينية فى الجاهلية .

ومعبد الشمس فى تدمر والآثار الرائعة تحكى هى الاخرى قصة الفنون فى منطقة شهدت الصراع المرير على ارضها ايضا ، حينا مع الفرس ، وحينا آخر مع الرومان ، رغم اتخاذها مبدأ الحياد ، ولكن الاطماع الخارجية عرضها لهجمات متكررة انتهت بانهيار دولة الامجاد فى حرب ضروس انتصر فيها الرومان عسكريا ، وانتصرت فيها الزباء باختيارها الموت على الهزيمة ، تعظيما للوطنية وتعزيزا للكرامة وتقديسا للشرف .

ومن خلال هذه التفاعلات فقد امتزجت مدنية تدمر بالمدنيات اليونانية والسورية والفارسية ولو امعنا النظر بما بقى من الآثار الرائعة فى اطلالها لادركنا انها وصلت الى ذروة الثقافة والعلوم والفنون فى عصر ازدهارها الحضارى الغابر (٧٦) .

ومن ممالك الشمال بقى فى هذا المحور الحيرة وغسان ، وهناك تشابه بين قيام مملكة الحيرة ومملكة غسان . وليس من شأننا فى هذه الدراسة الخوض فى المراحل التى مرت بهما كل من هاتين المملكتين من تجاذب الاحداث ، انما نريد فقط استعراض الناحية الحضارية الخاصة بهما .

« وكان ملوك الحيرة وغسان بوصفهم من سلالة يمنية (٧٧) يحتفظون فى مظاهرهم وحضارتهم بعناصر يمنية ، وابرز مثال لذلك القصران العظمان اللذان بناهما ملوك الحيرة محاكين بهما قصور اليمن ، وهذان القصران هما « الخورنق والسدير » على ان اهم دور لعبته هاتان المملكتان هو انهما كانتا جسرا عبرت عليه الوان من حضارة الفرس والروم الى الجزيرة العربية (٧٨) واهم هذه الالوان الحضارية هى الاديان ، وضروب من المعارف العامة ، والقراءة والكتابة والفنون من حربية وغيرها .

ونصل الى الحجاز حيث يبدأ الطريق نحو التحرر من ضلال الوثنية وعبادة الاحجار ، الى مشرق النور فى ظل الدعوة الاسلامية التى ازالت حجب الظلام وانارت طريق الهدى فى غمرة الايمان ، وكانت صيحة الحق ودعوة الاصلاح ونقطة التحول فى تاريخ الانسانية لخلاص البشرية وتحرير الانسان .

---

(٧٦) « وكانت تدمر مركزا لتجارة عظيمة يجتاز منها الذهب والجزع واليشب والصموغ والند الوارد من بلاد العرب ويحمل اليها من البحرين اللآلىء ومن الهند انواع المنسوجات والقرنفل والبهار والفولاذ والعاج ـ دائرة معارف القرن العشرين (م ـ ٦ ـ ص ٢٥١) . وهذا الواقع لا يحتاج الى تعليق لاثبات المستوى الفكرى والثقافي والفني الذى رافق هذا المجتمع التجاوب مع مختلف الاجناس فى ذلك العصر .

(٧٧) وهذه صورة عن الانتقال الثقافى والحضارى والفكرى بالوانه من اليمن الى الحيرة وغسان ليزحف المد الحضارى بعد ذلك على اوسع مدى فى طول الجزيرة العربية وعرضها .

(٧٨) التاريخ الاسلامى والحضارة الاسلامية (ج ١ ـ ص ٥٨ ـ ٥٩) .

والحجاز من الحواضر ولكنه يمتاز على غيره من الحواضر بمناعته ضد الغزاة ، ولم يستطع النفوذ الاجنبى ان يتوغل فى قلب الجزيرة العربية، وظل الحجاز مستقلا على عكس الممالك العربية الاخرى التى كانت فريسة لاطماع المغيرين من الاحباش والفرس والروم . وفى عام الفيل كانت المحاولة الشهيرة لهدم الكعبة المشرفة ، وكان سيد مكة فى هذا الوقت **عبد المطلب بن هاشم** جد الرسول صلوات الله عليه الذى ساوم على ابله قائلا : لا قوة لنا فى التعرض لك ، والذى اطلبه منك ان ترد على ابلى التى اخذتها . قال ابرهة : كنت هبتك حين رأيتك ، ثم زهدت فيك حين كلمتنى اتكلمنى فى شان الابل وتترك البيت الذى هو دينك ودين ابائك ؟ !

قال عبد المطلب : اما الابل فهى لى ، واما البيت فله رب يحميه . وعرض عبد المطلب على ابرهة ثلث اموال تهامة على ان يرجع دون ان يهدم البيت فأبى ابرهة واصر على هدم هذا البناء . فعاد عبد المطلب وطاف بالبيت منشدا والناس يرددون :

يارب لا ارجو لهم سواكا   يارب فامنع منهم حماكا

ان عدو البيت من عاداكا (٧٩)

واستجاب الله لهتاف عبد المطلب (٨٠) وارسل عليهم طيرا ابابيل ، ترميهم بحجارة من سجيل ، فجعلهم كعصف مأكول (٨١) .

ان ما استرعى انتباهى فى هذه الواقعة هو انشاد جد الرسول (صلى الله عليه وسلم) وترديد الناس الدعاء من بعده . والانشاد هو غير الترتيل . والتجاوب بين الصوت المفرد والاصوات الجماعية المتناولة يعطى معنى جديدا لتناول الانشاد، ولا اقول فى هذا المقام الغناء والتناوب يذكرنى بالنوبة من الصناعة فى الموسيقى ــ وهى : كما جاء فى تعريفها فى السفر الثالث من التراث الموسيقى التونسى بقلم **الاستاذ صالح المهدى** ــ قال : « النوبة فى اللغة هى النيابة ، وقد استعملت دلالة على الدورة المعينة بحيث تقول : جاءت نوبتك « لمن جاء دوره ، ويذكر كتاب الاغانى كلمة النوبة باعتبارها نوعا من الحفلات ، كما يذكر ان هناك جماعة من الموسيقيين تعرف باسم النوبات . ويعلل **الاستاذ هنرى جورج فارمر** المستشرق السكتلندى بامكانية قيامهم بالحفلات فى نوبات معينة من اليوم ، او بكونهم يتناوبون فى العزف او الغناء ــ وفى عصرنا الحالى لا تستعمل هذه الكلمة الا فى بلدان المغرب العربى كاصطلاح فنى على نوع معين من الطرب يرجع اصله الى التراث الاندلسى » .

وهى فى جميع تلكم البلدان ، اى المغرب العربى ، عبارة عن مجموعة من « القطع الغنائية والموسيقية الملحنة على مقام ــ او طبع كما يسمى فى بلاد المغرب ــ واحد وعلى اوزان ــ ايقاعات ــ مختلفة لا يتجاوز عددها الخمسة » .

---

(٧٩) وفى دائرة معارف القرن العشرين يـزاد على النشيد : امنعهم ان يخربوا قراكا ــ جـ (١) ص (٢٠) .

(٨٠) التاريخ الاسلامى والحضارة الاسلامية ــ ج ١ ــ ص ــ ٦٠ ــ ٦٩ ــ ٧٠ ــ .

(٨١) من سورة الفيل ــ القرآن الكريم .

لا اريد هنا تاكيد الصورة للتركيب الخاص بصياغة عناصر النوبة بتناوب المنشد او المغنى الافرادى مع مجموعة من المنشدين بقدر ما اريد اعتبار ظاهرة تناوب الانشاد ــ الذى سبق ذكره ــ بشعر منغم ليست وليدة ساعتها ؛ بل قد تكون عادة متبعة فى ذلك العصر ــ عام الفيل ــ وقد كانت كما يخيل لى فى طبيعتها كدعاء المؤمنين الموجه الى البارى عز وجل ؛ بحيث تصور الاسلوب الابتهالى الشبيه بطرق التراتيل الدينيه ، التى كانت معروفة لدى مختلف الاديان الوثنية والتوحيدية التى سبقت ظهور الاسلام حتى ذلك الحين .

اذن مهما كانت الاصول لهذه الظاهرة فانها ولا شك تدحض المزاعم التى تقول بان عرب البادية لم يعرفوا سوى الحداء والسناد وما شابه ذلك . وقد جاء فى مقدمة ابن خلدون مثلا : « . . وكانت البداوة اغلب نحلهم ، ثم تغنى الحداة منهم فى حداء ابلهم والفتيان فى فضاء خلواتهم ؛ فرجعوا الاصوات وترنموا ، وكانوا يسمون الترنم اذا كان بالشعر غناء ، واذا كان بالتهليل او نوع القراءة تغبيرا (بالغين المعجمة) و (الباء الموحدة) . . . وربما ناسبوا فى غنائهم بين النغمات مناسبة بسيطة ، وكان اكثر ما يكون منهم فى الخفيف الذى يرقص عليه ويمشى بالدف والمزمار . . . وكانوا يسمون هذا الهزج وهذا البسيط كله من التلاحين هو من اوائلها ، ولا يبعد ان تفطن له الطباع من غير تعليم شان البسائط كلها من الصنائع . ولم يزل هذا شان العرب فى بداوتهم وجاهليتهم فلما جاء الاسلام واستولوا على ممالك الدنيا وحازوا سلطان العجم وغلبوهم عليه وكانوا من البداوة والغضاضة على الحال التى عرفت لهم مع غضارة الدين وشدته فى ترك احوال الفراغ وما ليس بنافع فى دين ولا معاش فهجروا ذلك شيئا ما ولم يكن الملذوذ عندهم الا ترجيع القراءة والترنم بالشعر الذى هو دينهم ومذهبهم ، فلما جاء الترف وغلب عليهم الرفه بما حصل لهم من غنائم الامم صاروا الى نضارة العيش ورقة الحاشية واستملاء الفراغ ، وافترق المغنون من الفرس والروم فوقعوا الى الحجاز وصاروا موالى للعرب وغنوا جميعا بالعيدان والطنابير والمعازف والمزامير ، وسمع العرب تلحينهم للاصوات ــ اى الالحان ــ ولحنوا عليها اشعارهم وظهر بالمدينة نشيط **الفارسى ، وطويس وسائب بن جابر** (٨٢) فسمعوا شعر العرب ولحنوه واجادوا فيه وطار لهم ذكر ثم اخذ عنهم **معبد** وطبقته **وابن شريح** (٨٣) وانظاره وما زالت تتدرج ــ اى التلاحين ــ الى ان كملت ايام بنى العباس عند **ابراهيم بن المهدى ، وابراهيم الموصلى ، وابنه اسحاق وابنه حماد** ، وكان من ذلك فى دولتهم ببغداد »

ويقول **محمد فريد وجدى** فى (دائرة معارف القرن العشرين) م ٦ ــ ص (٢٦٣) « وكان العرب من عشاق الموسيقى والشعر وقد وعبوهما وقتا كبيرا وحبوهما مكانة من افئدتهم ، وهم الذين علموا الاوربيين لعب الشطرنج وبتوافيهم ذوق مطالعة الاقاصيص ، وكان للعرب لذات روحية حتى فى المجالات الزاهرة للادبيات الفلسفية » .

---

(٨٢) هكذا فى مقدمة ابن خلدون ولعله يريد ابن خاثر وكانت غلطة مطبعية .

(٨٣) لعله يقصد « ابن سريج » .

« من كل هـذا يتضح لنـا ان الموسيقى العربية قبل الاسلام وحتى القرن الاول منه لم تكن موسيقى شعب منطو على نفسه لم يتـأثر بالحياة الفنية للعصر الذى ظهرت فيه ، وانمـا كانت موسيقى متفتحة الاجواء تأثرت بالوسط والعصر وكانت ــ والقول هنا لهنرى جورج فارمر فى مستوى لا يقل عن مستوى الموسيقى الاشورية والفينيقية والارامية ... » وبتمازج الاشكال الفنالية المختلفة التى مرت على الجزيرة العربية تطعمت بما فى كل من هذه الاشكال من ضروب الجمال فى التصوير والتعبير والتلوين الموسيقى .

وكما كان للقيان فى العصر الجاهلى دور بارز فى نشر الغناء فقد انتشرت الالات الموسيقية من معازيف وعيدان ومزاهر وطنابير ودفـوف ومزامير وطبول وصناجات ، وقد كان للشـعر العربى فى العصر الجاهلى الر كبير فى تعريفنـا على هذه الالات فى ذلك العصر ، وكان الموسيقى شاعرا ، والشاعر مغنيا ، وكان الشاعر اذا لمس فى نفسـه ضعفا فى مستوى صوته لجأ الى مغن ليردد عنه أشعاره .

واختلفت الاراء فى تحديد ايهما سبق الاخر فى الوجود : « الا ان الذى لا شك فيه ، ان الغناء اصل للشعر ومنبع له ، فالمغنى قد يترنم بالفاظ ويتغنى بعبارات دون ان يكون لهذه الكلمات صلة بالشعر ــ كفن له أصول وقواعد ــ ولان العاطفة تخلق فى الانسان قبل ان تخلق فيه القدرة على اختيار الكلمة المعبرة ... فالغناء اذن منبـع للشعر واصل له .

« واذا عرفنا ان الشعر هو مادة الغناء فى جميع العصور العربية امكننا ان نشير الى ان الغناء فى الجاهلية قديم وعريق ، ولغموض التاريخ السياسى والادبى فى هذا العصر لم نستطع ان نقف منه على الشىء الكثير » (٨٤) .

وفى الاصـول الخاصـة بصيـاغة الالحان حسب القواعد المتبعة اليوم نجد ان بين الشـعر والغناء علاقة وثيقة فى اسس التعبير واختيـار الكلمة المعبرة المناسبة لترجمة المشاعر .

ويستعمل لذلك مصطلح خاصْ بالتحـريك (Accentuation) وللتحريك فى صياغة اللحن على الكلمة شرطان اساسيان :

١ ــ التحريك الاســاسى ــ Accent Tonique ــ وهو الذى يختص بشروط مخارج الالفاظ والنبـرات المتعـلقة بتركيب الـكلمة فى صياغتها اللغوية فحسب .

٢ ــ التحريك التعبيرى ــ Accent Expressif ــ وهو الذى يعكس الانفعـالات المصاحبة للكلمة ويترجمها بنبضـات موسـيقية اساسها اللحن والايقاع ، واطارها القوة والضعف ، والشدة والليونة لترجيع النغم بتعبير حسى تتلون فيه النبضات مصورة الانفعالات بصدق ووضوح (٨٥) .

---

(٨٤) من الجوارى المغنيـات ــ فايد العمروسى ــ منشورات دار المعارف ــ بمصر .

(٨٥) انظر تركيب الجمل الموسيقية Phrasée ــ وتحريك النبرات Accentuation والفروق الدقيقة فى التلوين الموسـيقى التفاعل ــ Nuance ــ فى « نظرية الموسيقى العالمية » للباحث .

وبارتباط التحريك الاساسي مع التحريك التعبيري تكتمل عناصر التلحين الغنائي بحيث يكون لوقع الكلمة الملحنة الوضوح الكامل والانفعال المتفاعل الصادق الامين .

وقد سبق اصول التجويد كل قاعدة مشابهة تختص في قواعد ضبط ارتباط الكلمة بالنبضات المعبرة والمتعلقة بالقواعد اللحنية والايقاعية والقوانين المختصة بمخارج الالفاظ ـ Accent Tonique ـ مع فرض اماكن المد الملزم والاستمرار المشروط وعدم التوقف احيانا بين نهاية عبارة وبداية اخرى ـ كما هي الحال عند الزام المقرىء بوصل نهاية الاية الكريمة ـ السابقة ـ ببداية الاية الكريمة اللاحقة في ترتيل آي الذكر الحكيم . وهذا من الكمال في ربط المعاني وحفاظا على مستوى التعبير Expression في التحريك ـ Accentuation ودور التجويد في صناعة التلحين ضرورة لكل صاحب صناعة موسيقية غنائية ، وكل ما استنبط في ميدان التعبير والتحريك جاء بعد فن التجويد ، وهذا لايمكن لاحد نكرانه .

• • •

شعراء الغرب الجوالة ، والاعشى صناجة العرب :

وكما حصل عندما رحل من مصر القديمة الى بلاد اليونان ، رجل مصري يقال له **سكرويس** فنشر فيها شيئا من بصيص النور المدني في الفترة التي كانت مدنية الفراعنة الاولين تتلالا في مصر بينما كانت اوروبا غارقة في ديجور الجهالة (٨٦) فقد كان **الاعشى** (٨٧) الملقب ب «صناجة العرب» ذلك انه اول من سأل بشعره وانتجعه اقاصي البلاد ، وكان يغني في شعره وهو يطوف متجولا في انحاء الجزيرة العربية . (٨٨)

كان ذلك في العصر الجاهلي عند بزوغ فجر الاسلام .

وفي الغرب وبين القرن الحادي عشر والرابع عشر ظهر ضرب من الشعر الغنائي جاء به بعض الشعراء الرحل ، وهم من الشعراء المغنين الجوالة . وكان اول ظهورهم في جنوب فرنسا (٨٩) وعرفوا باسم الـ ـ Troubadour ـ والـ Trouvére ـ والاسم الاخير مشتق من فعل ـ Trouver ـ الفرنسي ـ وكانوا يكتبون شعرهم بلغة دنيوية ، اذ ان الموسيقى كانت قبل

---

(٨٦) دائرة معارف القرن العشرين (تاريخ المدينة الاوروبية) م (١) ص ٧٦٦ .

(٨٧) قال الاصبهاني : ... واخبرني ابو خليفة عن محمد بن سلام قال : سالت يونس النحوي من اشعر الناس ؟ قال : لا اومىء الى رجل بعينه ولكني اقول : امرؤ القيس اذا غضب ، والنابغة اذا رهب وزهير واذا رغب ، والاعشى اذا طرب . لم يقول من لسان الجون العبدي راوية بشار : نحن حالة الشعر في الجاهلية والاسلام ونحن اعلم الناس به ، اعشى بن قيس بن ثعلبة استاذ الشعراء في الجاهلية وجرير ابن الخطفي استاذهم في الاسلام ـ كتاب الاغاني .

(٨٨) كما جاء على لسان ابي عبيدة في كتاب الاغاني للاصبهاني . وكما جاء في ـ الفن الغنائي عند العرب ـ على لسان « نيكلسون » .

(٨٩) من القاموس الموسيقي الفرنسي : Nouveau Dictionnaire de Mus.

ظهورهم وقفا على الاديرة وترعاها الكنيسة ،وحيث ان أغاني « التروبادور » جاءت معبرة عن المشاعر العاطفية والفروسية وغيرها من المواقف الاجتماعية والشعبية ، وهي تنقل صورا من صميم الحياة ، فقد لاقت رواجا لدى الخاصة والعامة على حد سواء . وشجعها النبلاء فسمحوا للشعراء الجوالة بالدخول الى قصورهم لاحياء الحفلات التي تقام في المناسبات والاعياد . وكان التعليم العالي (٩٠) وقفا على رجال الدين وفي الاديرة ، وبذلك لم تحظ طبقة النبلاء بقسط من الثقافة الا بعد لأي . وبعد قرون من الحروب البربرية ، أصبح لدى هؤلاء النبلاء ولع بالفنون الرقيقة فاستملحوا هذا النوع من الشعر الغنائي العاطفي فشجعوا الشعراء المغنين الذين اكتسبوا محبة الخاصة والعامة من الشعب ، **تماما كما** كانت الحال بالنسبة الى **الاعشى** حينما كان يجول الجزيرة العربية وهو يتغنى باشعاره .

ويروى الاصبهاني من شهرة الاعشى كشاعر مغن جوال ، اشتهر بين الخاصة والعامة ، انه استطاع بواسطة شعره المغنى ان يحقق احلام العوانس بمجرد قوله الشعر فيهن .

قال الاصبهاني عن قعنب بن محرز عن الاصمعي قال : « جاءت امرأة الى الاعشى فقالت: ان لي بنات قد كسدن علي ، فشبب بواحدة منهن لعلها تنفق . فشبب بواحدة منهن ، فما شعر الاعشى الا بجزور قد بعث به اليه فقال : ما هذا؟ فقالوا : زَوَّجْتَ فلانة. فشبب بالاخرى، فأتاه مثل ذلك ، فسأل عنها فقيل : زوجت . فما زال يشبب بواحدة فواحدة منهن حتى زوجهن جميعا .

هذه صورة من رسالة هذا الشاعر المغني المتجول ، في مجتمع كبير احبه فراح يتنقل بين مدنه وقراه وقصوره وازقته وقد لقب « صناجة العرب » .

وبعد قرون من عصر الاعشى ظهر الشعراء الجوالة المغنون في أوروبا فغيروا مفاهيم الشعر الغنائي ، واتسم شعرهم بطابع خاص اطلق عليه « الشعر الغنائي العاطفي — Lyrique نسبة الى الالة الموسيقية الشاعرية — Lyre — وكانت بعض اشعار التروبادور مسبوكة بقالب ايقاعي جديد . وقد يكون الشعر احيانا باللهجة العامية — الزجل — (٩١) والصورة المعروفة لشاعر الاغنية الاوربي الجوال انه يحمل على ظهره آلة الفيول — Viole — وهي تشبه آلة الكمان — Violon — الحالية ، انما حجمها كبير نسبيا .

وانتشر الجوالون في انحاء أوروبا ، من فرنسا الى ايطاليا الى المانيا .. حتى عمت شعبيتهم أوروبا ، وتجاوب الشعب مع هذه الموسيقى الشاعرية فتعاطف معها ، وراح النبلاء الذين استساغوا هذا اللون الفياض واستمرأوا الكتابة في شعره ونهجوا نهج الشعراء المتجولين

---

(٩٠) جاءت على لسان هوجو لا يختنتريت (حكرا على رجال الدين) في كتابه — Music History & Idea — في الترجمة العربية بعنوان « الموسيقى والحضارة » ترجمة احمد حمدي محمود ، مراجعة الدكتور حسين فوزي .

(٩١) هذا ينقلنا الى التطور الذي سبق ان ظهر في الاندلس عندما ولد الموشح سيد الشعر الغنائي ومعه انطلق الزجل وكانت الاوزان الموسيقية الجديدة والقوالب الغنائية المستحدثة تلعب بالافئدة وتوقظ لواعجها فتنتشي النفوس وتعمر القلوب وتسلب العقول والالباب .

فعبروا بذلك عن مشاعرهم واعطوا الجوالة منظوماتهم الشعرية لتغنى بالنيابة عنهم (٩٢) فى الشوارع احيانا وكان يطلق على هذه الفئة اسم ـ Jongleurs ـ او شعراء الغناء الجوالة واحيانا لتغنى فى داخل القصور من فئة اخرى اطلق عليها اسم ـ Ménestrels ـ اى الشعراء المغنين العبيد (او الاجراء) .

وبالمقارنة بين شعراء القيول الجوالين وشعراء الرباب الجوالين نجد ان المصدر الاساسى واحد هو الجزيرة العربية . وشعراء الرباب العرب لايزال حتى يومنا هذا بعض منهم ـ وهم رواة القصص الملحمى الشعبى امثال قصص **عنتر والزير وفيروز شاه** وسواها ـ يمارسون هذه المهنة ـ كما يطلق على الربابة المصنوعة من الرق والخشب وشعر الخيل ـ رباب الشاعر ـ والقيول الذى يحمله الجوالة الغربيون يحاكى فى مهمته وطابعه دور الرباب (٩٣) فهو آلة وترية من ذوات القوس يشبه الكمان ـ Violon المعاصر فى بعض وجوهه وكلاهما ـ اى القيول والقيولون ـ من عائلة هذه الربابة العربية العريقة فى القدم ـ وهى اصل الالات الوترية من ذوات القوس فى العالم .

التطور الموسيقى فى الاغنية العربية ورواد الغناء العربى

ـ سعيد ابن مسجح

كان اول من حاول تعريب الاغنية من الفارسية والرومية بمعناها الفني المدروس . خرج طالبا العلم فى اصول الموسيقى والغناء , وعاد معبا بالموسيقى والالحان وقواعد فن الغناء.

يقول الاصبهانى : **سعيد بن مسجح ابوعثمان مولى بني جمح وقيل انه مولي بني نوفل** ابن الحارث بن عبد المطلب مكى اسود . مفن متقدم من فحول المغنين واكابرهم ، واول من صنع (٩٤) الغناء منهم ، ونقل غناء الفرس الى غناء العرب ، ثم رحل الى الشام واخذ الحان الروم والبربطية (٩٥) والارسطوخوسية، وانقلب الى فارس فاخذ عنها غناء كثيرا وتعلم الضرب (٩٦) ثم قدم الي الحجاز وقد اخذ محاسن تلك النغم والقى منها ما استقبحه من النبرات والنغم التى هي موجودة فى نغم غناء الفرس والروم خارجة من غناء العرب ، وغنى على هذا المذهب ، فكان اول من اثبت ذلك ولحنه وتبعه الناس .

---

(٩٢) ومر معنا مثل هذا عند الشعراء العرب ، ممن يفتقرون الى الصوت الحسن .

(٩٣) والقيول كالفيولونسيل يعزف عليها وهى مركزة على الارض بشكل عمودى اى نفس طريقة العزف على آلة الرباب العربي . والقيول من اسلاف القيولون وكان قد ظهر العديد من الالات المشتقة منه ، كالقيول دامور . والقيول ده جنب وغيرهما .

(٩٤) من الصناعة والتصنيع ، وهو فى الغناء الفطرى.

(٩٥) كذا فى الاصول . وقد راى الاب انستاس مارى الكرملي ان تكون هذه الكلمة محرفة من « البزنطية » نسبة الى بيزنطة وهي مدينة القسطنطينية ، واما الاسطوخوصية فيراد بهم قوم آخرون من ارسطو خادس ، وهي جزيرة فى جنوبي فرنسا كان اهلها معروفين بالقصف والغناء والانس وكان سكانها خليطا من الروم واليونانيين والفلطين وبقايا الفلسطينيين (انظر المجلد الثاني من مجلة الزهراء) (ص٣٥٨ ـ ٣٦١) (عن هامش الاغاني) .

(٩٦) يقصد بـ « الضرب » العزف على الالات الموسيقية. الباحث .









اذن لقد جاء بشيء جديد اضافه الى غناء العرب ، فكان مجددا وراعى في عمله الذوق العربي ، فلم يدخل (النغم الذى استقبحه)بل القاه جانبا ، واحتفظ بالجيد المستظرف الجميل الوقع على آذان المستمع العربي .

ويقول بعض الثقاة (٩٧) في رواية ثانية(في الاغاني ايضا) : « ان أول من غنى هذا الغناء العربي بمكة ابن مسجح ـ نفسه ـ مولى بني مخزوم ـ غير أنه مر بالفرس وهم يبنون المسجد الحرام ، فسمع غناءهم بالفارسية فقلبه في شعر عربي . وهو الذى علم ابن سريج والغريض ـ ويستطرد الرواة ، وكان ابن مسجح مولدا اسود يكنى بابي عيسى .

وتوالى المفنون في تقليده فنقل ابن محرز الغناء الفارسي والرومي الي العربية ، واخذ عن **عزة الميلاء** أصول الضرب حيث كان يمكث في المدينة ـ كطالب علم ـ ثلاثة اشهر يتعلم فيها على عزة ثم يعود الى مكة وهكذا .. وبعد ذلك تحول الي فارس والشام حيث تزود بالالحان الفارسية والرومية وصاغها علي الشعر العربي وعرف باسم : « صناج العرب » (٩٨) .

وما دمت استعرض الاحداث في سير التطورات في الموسيقى العربية ، وحيث ان ابن سريج (٩٩) كان موضع دراسة ونقاش في ابحاث **ابراهيم بن المهدى واسحاق الموصلى** . وهما من اسياد الموسيقى والغناء في العصر العباسي ، وكل منهم صاحب مدرسة في الموسيقى العربية العلمية La Musique Arabe Savante ـ فانه من الانصاف ان تسجل هنا تلك المناقشة التي تدل علي المستوى والمنزلة اللتين كانا عليهما .

فقد صادف ان كان هذان العبقريان الخالدان يتباحثان في بغداد ويتناظران في اثبات عدد الاصوات ـ الالحان ـ التي غناها ابن سريج فقال الموصلى : ـ غنى ابن سريج ثمانية وستين صوتا فقال ابو اسحاق ـ وهو ابراهيم بن المهدى :ما تجاوز قط ثلاثة وستين صوتا فقال الموصلى: بلي . ثم جعلا ينشدان اشعار الصحيح منها حتى بلغا ثلاثة وستين وهما يتفقان علي ذلك ، ثم انشد اسحاق ـ الموصلى ـ بعد ذلك اشعار خمسة أصوات ايضا . فقال أبو اسحق ـ المهدى ـ صدقت ، هذا من غناءه ، ولكن لحن هذا الصوت نقله من لحنه في الشعر الفلاني والثاني من لحنه الفلاني .. حتى عد له الخمسة أصوات فقال له اسحاق : صدقت . وتعادل المتناظران الكبيران .

هذه الرواية تبين الاسباب التي من اجلها ظل امثال أسحاق الموصلي وابراهيم بن المهدى يتدرجون في التطور الفني ، اذ ان حفظهم لجميع اعمال احد الذين سبقوهم برمتها من شعر وايقاع ونغم وعدم تمكن احدهم من الآخر في (المبارزة الفنية المذكورة) انما يدل علي القدر الذى كانوا

(٩٧) وهم كثيرون جدا ـ راجع الاغاني ج (٢) ص٢٧٦ (طبعة المؤسسة المصرية العامة) .

(٩٨) كذا في « الجوارى المغنيات » ص ١٩ ـ للعروسي ـ ولم اجد مصدرا آخر يعطيه هذا اللقب .

(٩٩) عبيد بن سريج ويكنى بابي يحيى مولى نوفل بن عبد مناف ، وذكر انه مولى لبني الحارث بن عبد المطلب ـ الاغاني ج ١ ص ٢٤٨ .

يكتنزونه فى مخيلتيهما من الاعمال الموسيقية الغنائية التى اخذوها عن السلف ، علما ان الموسيقى والغناء بالنسبة الى سعة معارفهما فى شتى العلوم والشعر والادب والوان المعرفة تعتبران من الدرجة الثانية ، فقد كان المغنى شاعرا وفيلسوفا وناقدا اجتماعيا ومفوها وعالما بالفلك والحساب والرياضة وغيرها ...

ولفت نظرى بالاضافة الى محاولة ابن سريح تقليد ابن مسجح فى نقل الغناء الفارسى والرومى الى العربية . انه لم يكتف بعرض الحانه بواسطة العود العربى ، بل ادخل العود الفارسى الى صنعته . وقد جاء فى الاغانى : ان ابن سريح هو أول من ضرب بالعود الفارسى على الغناء العربى فقال : قال اسحاق وحدثنى ابى ــ وفى رواية ثانية ــ حدثنى الاصمعى ــ قال : اخبرنى من رأى عود ابن سريج وكان على صنعة عيدان الفرس ، وكان ابن سريج أول من ضرب به على الغناء العربى بمكة .

وذلك انه رآه مع العجم الذين قدم بهم الزبير لبناء الكعبة ، فاعجب أهل مكة غناؤهم . فقال ابن سريج : انا اضرب به على غنائى . فضرب به فكان احذق الناس . وشهد فيه ابراهيم الموصلى عندما سأله عنه يحيى البرمكي وقد اخذ منه النبيذ :

ــ من احسن الناس غناء ؟ فقال : من الرجال ام من النساء . قال من الرجال . فقال ابراهيم الموصلى : ابن محرز ، فقال البرمكى : ومن النساء ، قال : ابن سريج . ثم قال : ان كان ابن سريج الا كانه خلق من كل قلب فهو يغنى له ما يشتهى !

وهكذا نرى ان ابراهيم الموصلى وابنه اسحاق وابراهيم بن المهدى يشيدون بمكانة ابن سريج قولا وعملا ، وهم الذين يتكلم عنهم مؤرخو الموسيقى العربية من المستشرقين وفى الموسوعات الموسيقية الاجنبية بالتقدير والتبجيل ، وقد كان ابراهيم الموصلى حاذقا فى صناعة الموسيقى ، وهو الذى حول بيته الى مدرسة تعلم الموسيقى والغناء وكانت أول مدرسة موسيقية تعلم القيان فى بغداد فن العزف والغناء فى العصر العباسى الاول ، وكان ان تخرج ابنه اسحاق بدرجة التفوق من هذه المدرسة . وقد كان لمنصور زلزل ــ اشهر من ضرب بالعود فى الدولة العباسية ــ اكبر الاثر فى اعداد اسحاق الموصلى وتدريبه فى العزف بحيث قيل ان التلميذ فاق استاذه . ولكن لهذه الحقيقة ما يبررها فقد يكون زلزل من الفنانين الواثقين من فنهم وقدرتهم ، ومن كانت هذه مزيته فانه لا يبخل بعلمه على طالب موهوب .

انما الذى سجله التاريخ فى شأن براعة اسحاق الموصلى وتفوقه على استاذه كما جاء على لسان اسحاق نفسه . قال : ــ اخذ منى منصور زلزل الى ان تعلمت مثل ضربه بالعود اكثر من مائة الف درهم (١٠٠) ، سوى ما اخذه له من الخلفاء ومن ابى ..

---

(١٠٠) اعلام العرب اسحاق الموصلى ــ الموسيقار النديم ــ للدكتور محمود احمد الحفنى . والاغانى للاصبهانى ج (٥) ص ٢٧٢ .

ودور زلزل فى تطور الموسيقى العربية لم يكن مقصورا على البراعة فى الضرب والتعليم ، بل كان له فضل كبير فى وضع احد دساتين العود فى دراسة الابعاد الموسيقية التى لعبت دورا فى حياة الموسيقى فى العالم . وقد سميت الاصبع التى تحبس الوتر عند الدستان الذى أوجده زلزل باسمه والاصبع هى الوسطى والتسمية الفنية المشهورة هى : **وسطى زلزل .**

اذن هو صناعى حاذق وفنان عالم مبتكر وقد قال عنه اسحاق الموصلى « ان زلزلا اول من احدث العيدان الشبابيط (١٠١) وكانت قديما من عيدان الفرس فجاءت عجبا من العجب » . ولن نستعرض من حياته فى هذه الدراسة سوى ما يتعلق بتطوير السلم الموسيقى والدستان الذى ابتدعه فى آلة العود .

كان دستان الوسطى موضع اخذ ورد وتضارب فى آراء المشتغلين فى عصره ، وكان الاختلاف يدور حول موضع عفق نغمة الوسطى على العود وغيره من الالات الوترية ذوات العفق وكان للوسطى موضعان ، موضع كان يطلق عليه « الوسطى القديمة » وموضع آخر كان يعتمده الفرس فى ابعادهم الموسيقية ، وقد ادخلت على الموسيقى العربية بعد اتصالهم بالفرس والاخذ عنهم ، واطلقوا على هذا الموضع الفارسى الصدر « وسطى الفرس » ولما قام زلزل بتجاربه وثبت المجنس الذى ابتكره فى مركز العفق الجديد (ويقع هذا الموضع فى المكان الذى يتوسط الوسطى القديمة ووسطى الفرس ويعرف فى ما بعد باسم « وسطى زلزل » وهكذا اشتمل السلم الموسيقى العربى على ثلاثة مواضع لنغمة واحدة ومقدارها فى حساب ابن سينا بالنسبة لمطلق الوتر على الترتيب التالى :

(أ) الوسطى القديمة (١٠٢) ونسبتها ٢٧/٣٢
(ب) وسطى زلزل (١٠٣) ونسبتها ٢٢/٢٧
(ج) وسطى الفرس ونسبتها ٦٨/٨١

وهكذا فقد اضاف زلزل الى براعته فى صناعة الآلات الموسيقية وابتكاره للعود الشبوط فى ميدان بحوثه ودراساته عملا جديدا سجل له فى تاريخ الموسيقى حين اعطى هذا الدستان الجديد .

صناعة التفريد وصناعة الغناء وغريزة الاقتباس

لن التفريد عند الاطيار له قواعده واصوله ، ولكل فصيلة من العصافير الفريدة مدرستها الخاصة وقالبها (التفريدى) على غرار القالب الغنائى لدى اهل الغناء من بنى الانسان .
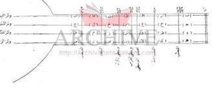
---

(١٠١) « الشبابيط » جمع شبوط وهو ضرب من السمك يشبه فى استدارته ووسطه العريض ورأسه الصغير بشكل العود المعروف بهذا الاسم .

(١٠٢) وتسمى مجنب الوسطى ايضا .

(١٠٣) واطلق عليها فى ما بعد (تمييزا لها عن وسطى الفرس والوسطى القديمة اسم (وسطى العرب) وقد يكون ذلك بغية تاكيد مصدرها .

فللكنار مدرسته الخاصة واوزانه التقليدية فى تعاقب النبضات الزمنية الحرة وتباعد الدرجات الصوتية وتقاربها تبعا لمقاييس ذوقية، وفى حدود امكانيات فيزيولوجية معينة ، ثم التسلسل الغريزى المتقن لصياغة المقطوعة التغريدية ضمن شروط وقواعد خاصة لا يحيد عنها الراسخون فى العلم التغريدى عند هذه الفصيلة من العصافير الفريدة حيثما وجدت وفى اى عصر كان .

وما يقال عن الكنار يمكن تطبيقه على الحسون ، وهذا الاخير له مدرسته الخاصة ايضا . انما اذا جمع الكنار مع الحسون فى مكان واحد وتبادلا الاستماع الى بعضهما فان كلا منهما يتأثر بمدرسة الآخر ويأخذ عنه فيقلده .



ومعروف لدى المولعين بتربية العصافير المفردة ان من اهم الاشياء التى تجب مراعاتها فى حياة العصفور المفرد الا يجمع بعصفور الدورى مثلا ، ذلك ، ان الطير المفرد سوف يحاول الاخذ عن الدورى بدافع الرغبة الغريزية فى اخذ الجديد حبا بالتجديد ، فتكون النتيجة انه يحاول ادخال الجديد على القديم ويخلط القالب التغريدى الذى توارثه الاباء عن الاجداد فتتغير الصورة المثلى التي صيغت فيها السيمفونيا (١٠٤) الكنارية لتتحول الى نوع من التاليف الرومانتيكى الحر ـ Fantasia ـ (١٠٥)

والطيور الفريدة كالمغنين المجيدين تحب الظهور فى مجتمع يقدر فنها . وقد لمست ذلك بصورة عملية عندما سجلت على شريط صوت كنار صينى كنت اقتنيه ، ثم نقلته على شريط

---

(١٠٤) Symphonia ـ تعبير خاص يعنى السمفونية الصغيرة كمثل ـ Sonatine مصغر Sonate .

(١٠٥) ـ Fantasia ـ كذلك مصغر ـ Fantaisie ـ وهو ضرب من التاليف السمفوني الحر . كال ـ Rhapsodia ـ تصغيرا لـ : Rhapsodie ـ .

تكرار ، وكان من عادة هذا الكنار أن يغرد بفترات متقطعة حسب رغبته ومزاجه ، وحصل انه عندما أدرت التسجيل المتكرر في غرفة مجاورة له راح يغرد بصورة مستمرة متحديا الكنار الذى كان يعتقد أنه ينافسه في ميدان التغريد .

ثم أدرت تسجيلا لموسيقى كلاسيكية تبرز فيها الالات الوترية الحالمة وتتجاوب معها آلات الفلوت والهارب وغيرها من الالات الشاعرية الهادئة . ماذا كانت النتيجة ؟ ... لقد راح الكنار يغنى بطريقة جديدة ويحاول رفع صوته على صوت الموسيقى ... !

انها ظاهرة جديرة بالدراسة والمقارنة . فأهل الطرب عند العرب وغير العرب يعقدون الحلقات الخاصة والعامة ويتناوبون في الغناء والعزف والمنادمة وتبادل الطرائف والملح ، ويحاول الكثيرون منهم معرفة الجديد وأخذه عن الآخرين — وقد يكون الجديد قديما ، انما لم يكن لتسعفه الظروف للاطلاع عليه حتى واتته الفرصة فتعرف عليه فاعتبره جديدا .

وقد رأينا ما فعل سعيد ابن مسجح ومن سار على منواله في التحصيل والحفظ والتعريب وحتى يومنا هذا نجد ان كل لحن شعبى شاع وانتشر في موطنه الاصلى ينقل بسرعة الى البلاد الدانية منها والنائية بطريقة أو بأخرى ، ليصاغ اللحن من جديد على نص جديد وبلغة جديدة ليعود الى الانتشار بحلة جديدة وطابع ذى طعم جديد ولكنة جديدة .

والتطور الموسيقى في العالم قد يكون متدرجا ، وهذا شيء طبيعى في سنة التطور والارتقاء قد يكون مفاجئا ، وحينئذ يكون مصطنعا ومفتعلا . والتطور الطبيعى أصيل وله ركائزه ودعائمه التي تحميه من التدهور والانهيار ، وأما المفاجيء المفتعل فانه يدخل على بيئة غريبة يكون دخيلا عليها لا يلبث أن ينكشف على حقيقته المصطنعة ، فيلفظه المجتمع ليعود — أى المجتمع — الى تراثه بايمان أقوى وحنين أعمق ، فيبدأ التطور الطبيعى من جديد بطريقة أو بأخرى ، والبقاء للأصلح .

عرض للغناء منذ فجر الاسلام حتى عصر بنى أمية والتطور المتدرج الطبيعى

« كان لمغنى مكة مذهب خاص من الغناء ، ولمغنى المدينة مذهب (١٠٦) وامتلأت هاتان المدينتان وضواحيهما بالمغنين والمغنيات ، وعاش بهما في زمن واحد من مشهورى الفن عديدون . نذكر منهم على سبيل المثال لا الحصر **عزة الميلاء وجميلة ، والدلال ، وبَرد الفؤاد ، ونومة الضحى ورحمة وهبة الله ، ومعبد ، ومالك ، وابن عائشة ونافع بن طنبورة ، وحبابة ، وسلامة ، وبلبلة ، ولذة العيش ، وسعيدة ، والزرقاء وغيرهم** (١٠٧) .

(١٠٦) علما ان صلاة القربى تجمع بين أهاليهما ولهما نفس العادات والتقاليد وتتشابه ظروفهما في وجوه متعددة ، ومع ذلك فلكل منهما شخصيته المستقلة الخاصة في ميدان الموسيقى والغناء .

(١٠٧) عن الدكتور محمود أحمد الحفنى في كتابه — حياة — اسحق الموصلى : الموسيقار النديم .

وقد كان لهؤلاء منزلة خاصة لدى الخلفاء ومما يستحق التسجيل ان سيرين كانت اول قينة فى فجر الدعوة الاسلامية ، وهى مغنية مصرية مجيدة اخذت عنها عزة الميلاء (١٠٨) سيدة المدرسة الغنائية التي اوجدت الطريق المعبد لمن عاصرها او جاء بعدها . ويروى أبو الفرج الاصفهانى « ان عزة الميلاء كانت تغنى اغانى سيرين » وسيرين تمثل الموسيقى المصرية القديمة ، مما جعل لعزة الميلاء شخصية جديدة الى جانب الطابع الشعبى فى الغناء العربى التقليدى القديم .

ونحن ـ فى هذا المجال نستعرض الروايا المتعلقة بالتطور ، ولا نريد الاكثار من الامثلة فى كل منها ، وعليه فاننا قد نذكر علما ونترك آخر ، او قد نتخطى تاريخا ثم نعود اليه فى مناسبة اخرى .

« وحتى زمان الخليفة عمر بن الخطاب ظل اهل الطرب يحتفظون بما عرف من الغناء العربى المتوارث والشائع مثل الحداء والنصب والسناد » ويثبت ذلك ما جاء فى العديد من كتب الادب العربى» (١٠٩) .

وعلى اثر اتساع الفتوحات التى تمت فى عهد عثمان بن عفان رضى الله عنه وفى عهد سلفه ، والممالك التى دانت للاسلام وعن طريق التيارات التى تفاعلت نتيجة لهذا الاختلاط بين المدنيات ، وعلى الاخص المدنيات المصرية والفارسية وباصالة التفاعل الطبيعى المتدرج ترسخت التطورات الجديدة فى ميدان فن الغناء ، ذلك انه جاء على مراحل سمحت بتجاوب البيئة التى اصبحت ترقص الرتابة بعد التحام المدنيات فتقبلت ، عن طيب خاطر ، ما دخل على غنائها من جديد .

ونتيجة للرفاهية والاستقرار ـ بعد الانتصارات عبر الفتوحات ـ اخذ المسلمون ينظرون الى امور دنياهم بمنظار اكثر تساهلا وتسامحا من ذى قبل ، وبدا الاحترام لمحترفى الغناء يظهر عندما سمح الامراء والاشراف لهؤلاء بالدخول الى الدور والقصور ، وحفلت بيوتهم باهل الغناء ومحترفى الموسيقى ، وتعادل هؤلاء مع اهل الادب والشعر فدخلوا مجالس الامراء

---

(١٠٨) اخذت عزة الميلاء بعض الغناء عن سيرين مولاة حسان بن ثابت واخت مارية القبطية ، وكان قد بعث المقوقس الى النبي الكريم صلى الله عليه وسلم بهما كجاريتين لهما وكان فى القبط عظيم قسرى (صلى الله عليه وسلم) بمارية واهدى اختها سيرين الى حسان بن ثابت . (وكان ذلك فى العام التاسع الهجرى ٦٣٠ م) كما اخذت عزة من نشيط الفارسي ما جاء به من بلاد العجم من صنوف الغناء .

(١٠٩) دكتور محمد الحفني ـ نفس المرجع .

والاشراف ، حتى ان بعض الخلفاء طربوا للغناء(١١٠) وكان قد سبقهم في ذلك بعض الصحابة والائمة . فالامام الشافعي رضى الله عنه اجاز القراءة بالتلحين (كما جاء في مقدمة ابن خلدون ص ـ ٤٢٥ ـ) . « وسمع كثير من الصحابة والتابعين والائمة والعلماء والزهاد ، وممن سمع الغناء « عمر » رضى الله عنه ، روى يحيى بن عبد الرحمن ان « رواح بن المعترف ـ وهو مغن ـ غنى الناس في الحج الاكبر ، وكان فيهم عمر فاستحسن غناءه ، كما روى ان عمر مر برجل يتغنى فقال : « ان الغناء زاد المسافر » **والنعمان بن بشير الانصاري** اشتاق الغناء فتوجه الى دار عزة الميلاء فطلب اليها ان تغنى فغنت من شعر لقيس بن الحطيم :

اجـد بعمـرة غنيانهـا	فهجـر ام شـاننا شـانها ؟
و « عمـرة » مـن سروات النسـا	ء تنفـح بالمسـك اردانهـا

وعمرة هذه هي اخت النعمان الانصاري طالب الغناء نفسه . ولما راى السامعون ذلك اشاروا اليها فاسكت ، ولكن النعمان استعاد الغناء وهو يعرف انه تشبيب باخته (١١١) .

---

(١١٠) ان المعارضة الشديدة للغناء لدى الاشراف والامراء كانت منذ العصر الجاهلي ، ذلك ان العربي في الجاهلية كان ينظر الى الفنون نظرة بعيدة عن الاحترام فهو معتد باصله ولا يحترف من المهن الا ما كان موضع احترام وفخر وهكذا فقد انحصر في عصر الجاهلية فن الغناء على القيان والموالي . ولما جاء الاسلام واستقبل الرسول الاعظم في المدينة استقبالا رائعا تخلله الغناء الذى اشترك فيه كل من النساء والرجال والصبيان فكان اول غناء في حضرة الرسول الكريم صلوات الله عليه ولا يزال الناس في الجزيرة العربية يرددون لحن استقبال النبي العربي الكريم صلى الله عليه وسلم والذى جاء فيه :

طلع البدر علينـا	مـن ثنيات الـوداع
وجب الشكر علينـا	مـا دعـا للـه داع
ايهـا المبعوث فينـا	جئت بالامـر المطـاع
جئت شرفت المدينـة	مرحبـا يـا خير داع

عن سيرة ابن هشام من كتب التاريخ الاسلامي ـ دوبدار : صور من حياة الرسول ص ٢٣٥ عن تاريخ الموسيقى الاندلسية دكتور عبد الرحمن علي الحجي .

ويروى ابن عبد ربه في العقد الفريد ٨/٦ عن الرسول الكريم صلى الله عليه وسلم انه مر بجارية تغني . قال ابن عبد ربه :

« ولقد ابطل الاسلام كل غناء فيه جاهلية ، وابقى ماعداه . ولما مر النبي صلى الله عليه وسلم بجارية ، رفعت صوتها تغني :

هـل علـيَّ ويحكم	ان لهـوت مـن حـرج

فقال صلى الله عليه وسلم : « لا حرج ان شاء الله » .
من تاريخ الموسيقى الاندلسية ايضا ص ١٧ ـ

و « شبه صلى الله عليه وسلم قراءة ابي موسى الاشعري بانها « من مزامير داود » .
نفس المرجع ص ١٧ عن ابن خلدون ٩٦٨/٢ .

وفي العقد الفريد ايضا لابن عبد ربه ٤/٦ بان رسول الله صلى الله عليه وسلم قال لا بحب موسى الاشعري لما اعجبه حسن صوته :

« لقد اوتيت مزمارا من مزامير آل داود (من نفس المرجع السابق ص ١٧) .

(١١١) عن الجواري المغنيات ـ لفايد العمروسي ص ٣٢ .

وروى عن الامام الغزالي انه قال « سمع الغناء من الصحابة ، عبد الله بن جعفر وعبد الله بن الزبير والمغيرة بن شعبة ومعاوية وغيرهم !! » (١١٢) .

والا عجب من هذا ان يسمع الغناء من الائمة الامام الشافعي واحمد بن حنبل .. ! وذاك مجلس يضم شيوخ الوعاظ والمتكلمين ، وشيخ المالكية والحنابلة ليستمعوا فيه ، الى من يغنيهم هذه الابيات . (١١٣)

خطت اناملها في بطن قرطاس	رسالة بعبير لا بانفاس
ان زُرْ فديتك لي من غير محتشم	فان حبك لي قد شاع في الناس
فكان قولي لمن ادى رسالتها	قف لي لامشي على العين والراس

وهذا دليل على التسامح في اباحة الاستماع عند المجتهدين من ائمة الدين ، ولكن الظروف التي احاطت بالدعوة والمسؤوليات الجسام الملقاة على عاتق المجاهدين والمدافعين عن الدين جعل للزهد عند الجميع طريقة ليتفرغ المؤمنون الى امورهم المصيرية ويعملون على ترسيخ دعائم الايمان في القلوب ، حتى اذا ما استتبت الامور وارتاحت النفوس تطلع القوم الى امور دنياهم ، وتقبلوا ما كانوا يرفضون مجرد التفكير به .

وجاء عهد الخلفاء الامويين ، فرأينا امير المؤمنين الخليفة (معاوية) يطرب لغناء **سائب خاثر مولى بني مخزوم** (١١٤) .

وتابى عروبة الغناء ان تتخلى عن طابعها وشخصيتها في هذا العصر رغم ما ادخل عليها من الاقتباسات الرومية والفارسية وغيرها .

ودخل الغناء المتقن ـ كما اطلق عليه ـ عن طريق ما سبق ، ان جاء به **سائب خاثر** وبدات النهضة الموسيقية تاخذ طريقها العلمي ، فوضعت التآليف الخاصة بالعلوم الموسيقية والغنائية ، فوضع يونس الكاتب : ـ كتاب النغم ـ وكتاب القيان ، فكان نواة لما صنف بعد ذلك في هذا المجال في العصر العباسي الذي يعد قمة المجد في العصور العربية تفتحا على العلم ، وتقدما مدنيا وثقافيا . وفيه ظهرت المواهب التي صدرت اصول فن الغناء الى الاندلس ومنها الى العالم ، فكانت سراجا ينشر سنتين اشعته على اوروبا فيحيل ظلماتها نورا وضياء .

---

(١١٢) نفس المرجع ص (٣٣) .

(١١٣) نفس المرجع ص (٣٢) .

(١١٤) كان ابن جعفر يعقد المجالس للغناء يحضرها وجهاء العرب ، وقد شهد معاوية الغناء عنده مرتين ، وطرب من سائب خاثر واثنى عليه حين سمعه يغني قول حسان ابن ثابت :

لنا الجفنات الغر يلمعن في الدجى

واسيافنا يقطرن من نجدة دما

« عن الجواري المغنيات ص ١٩ لفايد العمروسي » .

ويصف الاصبهانى فى الاغانى ـ **كتاب الاغانى ـ ليونس الكاتب** : بانه اول كتاب فى الغناء وقد عاش « **الكاتب** » فى المدينة **وتتلمذ على ابن عباد واخذ الغناء عن ابن سريج ومعبد** وابن محرز والغريض ، وهذا ما جعل كتابه « كتاب الاغانى » مرجعا اصيلا ومصدرا هاما رجع اليه مؤرخو الغناء بعده .

ومن الذين كانت لهم ثقافة موسيقية : **يحيى المكي وقد لجأ اليه ابراهيم الموصلى وابن جامع وفليح ابن العوراء** فى الغناء القديم يأخذون عنه ويتلقفون منه ، وقد وضع يحيى المكي كتابا فى « الاغانى ونسبها واجناسها » ولكن الاصبهانى يقول بان كتاب يحيى المكى لم يخل من اخطاء فادحة فى نسب الغناء وخلط فيه تخليطا كثيرا .

ولوفرت فى اسحاق الموصلى مؤهلات لم تتوفر لغيره من المغنين ، وقد احاط بعلوم عصره الى جانب معرفته بفنون الاقدمين ، وسعى الى ترجمة ما رسمه الاوائل مثل اقليدس ومن كان قبله ومن جاء بعده من اهل العلم . والف كتبا فى الغناء عديدة ، منها ما يختص بالاصول والقواعد الموسيقية ، ومنها ما كان يتكلم عن اخبار المغنين والقيان .

دور الفيلسوف الكندى فى السلم (الملون المعدل):

مقارنة بين سلّم الكندى ، وفيثاغورس ، ويوهان سباستيان باخ J. S. Bach

ومن العظماء الذين كان لدراساتهم الاثر الاكبر فى العطاء العالمى الكبير والفيلسوف العربى الشهير **يعقوب بن اسحاق الكندى المكنى (بابى يوسف)** ، وقد عاصر الموصلى وعاش من بعده حوالى اربع وعشرين سنة (١١٦) .

وللكندى مؤلفات فى اصول التلحين عند العرب فى تلك العصور ، وبالرجوع اليها يمكن فهم المصطلحات التى وردت على لسان الاصبهانى فى كتاب الاغانى .

وقد (١١٧) « درس يعقوب الكندى فى بغداد العلوم العقلية المستقاة من ترجمة التاليف اليونانية والسريانية والهندية ، وتبحر فى علوم اللغة والادب والفلسفة وغيرها ، ويصفه الاستاذ كوروكيس عواد بانه جدير بان ينعت بالمتقح للفلسفة اليونانية .

ويعتبر ابو يوسف الكندى من المؤلفين المكثرين ، ومؤلفاته تربو على مئتين واربعين كتابا ورسالة فى سبعة عشر علما واختصاصا ، على ان من هذه الرسائل ما هو صغير الحجم لا يتعدى الورقات العشر ، ومنها ما هو واسع فى موضوعه واسهابه » .

---

(١١٥) ومن اراد المزيد من هذه المعلومات فعليه بكتاب الاغاني للاصبهاني . وفى سلسلة اعلام العرب قصة حياة اسحاق الموصلي للدكتور محمود احمد الحفني وفيه يجمع الكثير المفيد من المعلومات الموثوقة عن هذا الموسيقار العبقري.

(١١٦) ولد يعقوب الكندى فى الكوفة عام (١٨٥ هجرية : وتوفي : عام ٨٠١ ميلادية) .

(١١٧) « الكندى » سلسلة اعلام الموسيقى العربية ـ مجدى العقيلي .

وقد رأيت تثبيت هذا الموجز عن حياته ايمانا مني بما له من افضال على الموسيقى العربية خاصة لان السلم الكروماتيكي المتداول اليوم قد اتى به الكندى منذ نيف والف عام .

وتعددت انواع العلوم التى بحثها فى كتبه ومنها : الفلسفة والطب والهندسة والفلك والموسيقى ... وغيرها الكثير مما يضيق المجال عن شرحه .

وقد كان لعبقريته منزلة خاصة عند الخليفة المامون الذى كلفه بنقل العلوم اليونانية والسريانية الى اللغة العربية ، كما ان المعتصم اختاره مربيا ومؤدبا ومعلما لابنه احمد .

ولن اتعرض ها هنا لما لاقاه من الحسد بسبب منزلته وجاهه ، وما حيك حوله من مكائد ومؤامرات ، لان ذلك خارج عن نطاق بحثنا .

من هنا يبدأ الدور الثانى لتطور الموسيقى العربية فى العصر العباسى الاول (١١٨) وظهرت مدرسة الشراح الاغريقيين ، كان الكندى رائد هذه المدرسة واستاذها الاول وموجدها بلا منازع . (١١٩)

كان ظهور هذه المدرسة وانتشارها قبل منتصف القرن الثالث الهجرى ـ التاسع الميلادى ـ فى عصر الخليفة المعتصم بين (٨٣٣ ـ ٨٤٣ ـ م) .

وفى القرن العاشر الميلادى ـ الرابع الهجرى ـ ظهر الاستاذ الثانى لشراح المدرسة الاغريقية وهو : **محمد ابو النصر الفارابي** ـ وقد قمت بتحليل ومقارنة لنماذج مختارة من اعماله الموسيقية فى التلائمات والمتباينات (او المتنافرات فى بداية هذه الدراسة ـ الذى جاء امتدادا لما كان قد بداه الكندى من قبل ، وعرض الفارابي فى كتاب « الموسيقى الكبير » الشيء الكثير من المقارنات بين الابعاد الفيثاغورية ـ مع التسميات اليونانية ـ والابعاد العربية ـ وسبق ان المعت الى تقديره واحترامه لمن سبقه من اهل الصناعة بما فيهم اصحاب النظريات الاغريقية .

ونجد فى سلم الكندى شبها كبيرا فى تقسيم الابعاد بالمقارنة بينه وبين السلم الفيثاغورى المعتمد فى بناء السلم الموسيقى الغربى المتداول . حتى وفى تحديد نسب التجزئة للفاصل الطنينى مثال ذلك .

(ليما ـ Limma ـ بقية/كوما ـ Comma فضله) .

فالليما ـ تعادل اربع كومات والكوما ـ تعادل ١/٩ من الفاصل الطنينى ـ (تقريبا) .

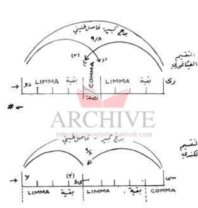
١ ـ قسّم الكندى الديوان الكامل الى اثنتى عشرة درجة ـ تنفصل الدرجة عن الاخرى بمعدل نصف صوت ـ .

٢ ـ ينشطر الفاصل الطنينى عند الكندى الى نصفين غير متساويين ـ بقيتان وفضلة ـ وهذه مقارنة للتقسيم الفيثاغورى مع تقسيم الكندى المذكور .

---

(١١٨) وكان الدور الاول لسعيد ابن مسجح ومن اقتدى به من معاصريه ومن تبعهم .

(١١٩) فقد سبق الفارابي الذى جاء من بعده ليتمم ماكان قد بداه .



(١٢٠) سبق ان اعطينا رأى العلامة وديع صبرا والعلماء القربيين الذين استشهد برأيهم حول السلم الطبيعي الكبير المشتق من السلم الينوري اليوناني ـ المصطنع .

(١٢١) تسمى هذه الاشارة : « دييز » وهي تعني رفع رنة العلامة ـ مقدار نصف صوت ملون Chromatique اي بقية وفضله : Limma + Comma) .

(١٢٢) تسمى هذه الاشارة « بيمول » وهي تعني خفض رنة العلامة مقدار نصف صوت ملون Chromatique (بقية وفضله) Limma + Comma) .

وفى ما يلى مقارنة وتحليل بطريقة حسابية لنفس التقسيم الخاص بالفاصل الطنينى (١٢٢)

السلم الفيثاغورى		السلم الكندى	
اساس ـ دو	$\frac{١}{١}$	مطلق (١٢٤) ـ لا $\frac{١}{١}$ اربع كومات	بعد طنينى كامل ويتألف من تسع كومات مجزأة الى بقية ثم بقية وفضلة
كوما فيثاغورية ـ سى دييز (١٢٥)	$\frac{٥٣١٤٤١}{٥٢٤٢٨٨}$		
اربع كومات ـ ره بيمول	$\frac{٢٥٦}{٢٤٣}$	مجنب السبابة ـ سى بيمول $\frac{٢٥٦}{٢٤٣}$	
خمس كومات ـ دو دييز	$\frac{٢١٨٧}{٢٠٤٨}$	سبابه ـ سى $\frac{٩}{٨}$ خمس كومات	

(١٢٢) عن « الكندى » فى اعلام الموسيقى العربية ـ لمجدى العقيلى .

(١٢٤) يقصد على حساب تقسيم الوتر وباعتبار مطلق الوتر نقطة الانطلاق ولهذا افضلية منطقية .

(١٢٥) سبق تعريفها كوما وهنا الفت نظر القارىء الى ان السى دييز يعلو الدو الطبيعية بمقدار كوما ـ Comma ـ اى فضلة وهذا هو الفارق بيننا وبينهم لاننا ابقينا المسافة بين علامتى (سى ـ دو) محافظة على بعدها الطبيعى بمقدار بقية فقط اى ما يعادل اربع كومات فيثاغورية . فى حين ان علامة سى دييز تغير فى نظام الابعاد مسببة تعديلا مضرا فى حدود بعدى البقية فى السلم الطبيعى .

اى تجعل بين الـ : ـ مى والـ : ـ فا ـ بقية وفضلة بواقع خمس كومات بدلا من اربع فيصبح موقع الـ سى يعلو موقع الـ دو بمعدل (كوما ـ فضلة) .

كما تجعل بين الـ : سى ـ والـ : ـ دو ـ بقية وفضلة بواقع خمس كومات بدلا من اربع فيصبح موقع الـ مى ، يعلو موقع الـ فا بمعدل (كوما ـ فضلة) .

وتوضيحا لذلك القول : ان رفع علامة سى بواسطة اشارة دييز يجعل مسافة البعد خمس كومات فيثاغورية بحيث ترتفع وتعلو علامة الـ سى دييز فوق علامة دو وهى علامة اساسية مفروضة يمنع تحريكها عند التجزئة . وما يحصل للبعد ـ سى ، دو ـ من تغيير فى النظام والبناء يحصل للبعد ـ مى ، فا ـ وبالتالى فان النظام التعاقبى فى دائرة الخامسات التامة الصاعدة او الرابعات التامة الهابطة الذى يفترض فيه تسلسلا هندسيا صاعدا كعقد منظوم متسلسل الحلقات يتهدم هيكله وينهار بحيث يزداد عدد الفضلات ويتكاثف متعديا من العلامات الاصلية ومولدا بقية جديدة غريبة بعد ورود كل اربع فضلات غريبة جديدة .

اما نظام ترتيب ابعاد الكندى على اساس انصاف الصوت غير المتساوية دون التعرض للبعدين الصغيرين ـ مى ، فا ـ و (سى ، دو) يجعلنا على عتبة السلم بسهولة ، قد تكون فيها بقى الشوائب ولكنها خالية من المحظورات لان النظام التعاقبى فى دائرة الخامسات التامة الصاعدة او الرابعات التامة الهابطة ـ قابل التطبيق فى نظامه الهندسى مع تسلسل حلقاته بفارق نصف فضلة (١٢٥) تقع فى منتصف البرج المشطور الى نصفين ، احدهما يتضمن بقية والاخر يتضمن بقية وفضلة فاذا اخذنا نصف الفضلة واسقطناها الى البقية السابقة نكون قد طبقنا نظرية باخ الذى جاء بعد الكندى باجيال ليرفض السلم الفيثاغورى كما هو ، ويشيد له بالسلم المعدل الشبيه بسلم الكندى مع فارق بسيط لا يتعدى ١/١٨ من الصوت وكانت عملية التعديل هذه موضع صراع واحد ورد الى ان ثبت لدى العاملين فى التأليف الموسيقى ان هذا التعديل كان فتحا جديدا فى العلوم النظرية والتطبيقية فى العالم الغربى ـ وهذا يثبت ما كان لبعد نظر الكندى من

←

→

اهمية ، لان التقسيم الذى اتى به كان حلا وسطا ظل علماء الغرب فى حيرة للوصول اليه ويحق لنا ان نفتخر بعبقرية الكندى الذى اوجد فى القرن التاسع الميلادى السلم اللوني العربي السليم والقابل التحول الى سلالم متعاقبة على قاعدة الخامسات التامة الصاعدة ، او الرابعات التامة الهابطة كما فى المثال التالى :

ـ مقارنة ـ

الظاهرة الاولى :

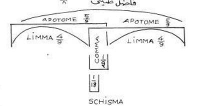
١ ـ بدا الكندى ـ ومن عاصره او جاء قبله بفترة من الفنين الموسيقيين العرب . بتحديد الدرجات الموسيقية وتسميتها باسماء الاحرف الابجدية العربية . ابتداء من نقطة الانطلاق للوتر المطلق الاول ـ اى الاعلى ـ حسب المصطلح قديما ـ والذى كان يسمى (بم) او على الاغلب ما يقابله فى التسمية العربية الحالية ـ عشيران ـ وهي بالنوتة الغربية تعادل (لا) .

٢ ـ قبل اطلاق التسمية المعروفة للعلامات الموسيقية الغربية والتي تبدا بـ دو ، ره ، مى الخ ... (١٢٥ ب) كان الغربيون يطلقون على الدرجات نفسها اسماء الاحرف الابجدية الغربية تماما كما سبق للكندى ان اطلق الاحرف الابجدية ـ العربية على الدرجات الموسيقية العربية هكذا : ـ

الخ	سبابه المثنى	مطلق المثنى	وسطى المثلث	سبابة المثلث	مطلق المثلث	وسطى البم	سبابه البم	مطلق البم	مواقع الدرجات على آلة العود
الخ	1... 8	7	6	5	4	3	2	1	رقم الدرجة
الخ	A	G	F	E	D	C	B	A	اسم الدرجة
الخ	LA	Sol	Fa	Mi	Ré	Do	Si	LA	الاسم الحالي

مع التكرار اللازم فى الطبقات العليا او الدنيا . فهل هناك من توارد فى الافكار (١٢٥ جـ) ام هو اقتباس من الكندى ؟

(١٢٥ ا) نصف فضله = نصف كوما (او ما يسمى وحساب فيثاغورس Schisma) انظر المثال (شكل ـ ٢٦ ـ) .



←

→

(١٢٥ ب) ابتكر هذه التسمية ـ Guido D'Arezzo ـ وذلك من طريق اقتطاع المقطع الاول 1 er Syllabe من كل كلمة من النص في النشيد الديني الخاص بالقديس(جان بابتيست) وكانت النتيجة تثبيت التسمية التالية للعلامات : Ut ré mi fa sol la si...... ثم استبدلت كلمة Ut ـ بكلمة ـ Do ـ تسهيلا للمد اللفظي .

(هذا هو الشائع عند الموسيقيين وفي كتب تاريخ الموسيقى الغربية ـ ولكن هناك نظرية تخالف هذا الراي . نظرية طلعت بها باحثة المانية هي الدكتورة سيغريد هونكه في كتابها :شمس الله على الغرب ـ فضل العرب على اوروبا ضمن فصل مسهب خصت به زرياب . تقول النظرية : ـ اما المقاطع :دو ـ ره ـ مي ـ فا ـ صول ـ لا التي يقال عنها انها من وضع Guido D'Arezzo حوالي ١٠٢٦ . والمأخوذة عن اوائل مقاطع سطور ترنيمة يوحنا ، فالواقع ان هذه المقاطع الموسيقية انما اشتقت من المقاطع النغمية للحروف العربية : د ـ ر ـ م ـ ف ـ ص ـ ل .

وتجمعها الكلمتان العربيتان : « دُرّ مُفصّل » .

وتستطرد الباحثة الالمانية فتقول :

« وهذه ـ تقصد الحروف العربية ـ كثيرا ما نجدها في مصنفات موسيقية لاتينية مشتملة على كثير من المصطلحات العربية . والمصنفات اللاتينية المذكورة ترجع الى القرن الحادي عشر ، وقد عثر عليها في جبل (كاسينو) الذي كان يقيم فيه العرب ، ويذكر الدكتور محمود احمد الحفني في قصة حياة زرياب معلقا على هذه الرواية فيقول :

« ذكر العالم الانجليزي هنري جورج فارمر مثل هذا القول في مؤلفاته عن الموسيقى العربية » .

وهذا قريب من المنطق الى درجة معقولة جدا . انما تبقى كلمة (سي ـ si) وهي تمثل الدرجة السابعة في السلم الموسيقي الحالي ـ باعتبار علامة دو اساس السلم الطبيعي الكبير (الديوان اللاتيني) . وعلامة سي حاسته وقد اعتبرت الدرجة الحساسة لان الارتكاز عليها يجعلنا نحس رغبة ملحة بالصعود الى العلامة التي تليها مباشرة وهي جواب قرار النغمة ـ اي نحس رغبة بالاستقرار على علامة (دو) لذا يطلق على الدرجة السابعة اسم حاسة او ـ Sensible ـ وفي اعتقادي ان كلمة si ـ انتزعت من قلب كلمة Sensible ـ واطلقت على الدرجة السابعة ـ الباحث .

الظاهرة الثانية :

ونختص بالتسمية الحديثة للعلامات المحولة بحيث يستغنى عن استعمال اشارات التحويل وتوضع تسمية جديدة للعلامات الملونة ـ Les Notes Chromatique ـ في السلم المعدل ـ La Gamme Temperéé ـ كما يلي :

التسمية القديمة

Do Do # Re Ré # Mi FA Fa # Sol Sol # LA LA # Si Do

التسمية الجديدة (١٢٥ د)

Do Lo Ré Té Mi FA RA Sol Tu LA Di Si Do

ترتيب السلم الطبيعي انطلاقا من (دو)

Do.........re.........mi...fa....... sol...... la...... si

(اقرا من اليسار) ل ك ى ط ح ز و هـ د ج ب ا

١٢ ١١ ١٠ ٩ ٨ ٧ ٦ ٥ ٤ ٣ ـ ٢ ـ ١ ـ ٢

C.........D.........EF.............. G.......... A.......... B

ان علامة (La) وكانت تسمى (A) هي العلامة الاولى . في السلسلة عند الغربيين وعند العرب في نقطة البداية ـ وتقع على مطلق وتر البم في العود وجدير بالذكر ان ملامس البيانو ـ قديما ـ كانت تبدأ من علامة الـ A او الـ (أ) » (١٢٥ د) .

وهكذا نرى ان الغرب بعد الف عام ونيف يعود الى اعطاء التسمية الخاصة بكل علامة مستقلة وعدم ربط العلامة

←

السلم المعدل كما شرحه الكندى :

جزا الكندى فى سلمه الديوان (L'Octave) الى اثنى عشر جزءا صوتيا بنى على اساس طول الوتر ، بحيث يكون قابلا لتنفيذ عملية الخامسات المتعاقبة باقل فوارق مما ينتج عن تحويل السلم الفيثاغورى الى سلم ملون . وهو كما يرى من لوحة التجزئة ـ الشكل ـ عبارة عن سلم ملون جاهز ومؤسس على طريقة تقسيم الوتر ابتداء من مطلقه حتى جواب هذا المطلق ـ منتصف الوتر المطلق ـ وهو قابل التكرار . وتبدأ التسمية بالحرف الاول من الابجدية ـ ا ـ ثم تتعاقب الاحرف الابجدية حتى اثنتي عشرة درجة بابعاد انصاف الصوت كما يلى : ـ

ا ـ ب ـ ج ـ د ـ هـ ـ و ـ ز ـ ح ـ ط ـ ى ـ ك ـ ل ـ م ا ـ لا ـ س ط ـ س ـ
دو ـ رط ـ ره ـ مى ط ـ مى ـ فا ـ صول ط ـ صول ـ لاط ـ لا (١٢٦)

بين المشرق والمغرب :

« ان مهمة ابطال هوميروس فى الحياة هى استغلال مواهبهم البشرية الى اقصى حد ، فاذا ما نجحوا فى تحقيق ذلك اثبتوا انهم على مستوى المسئولية ، وانهم رجال حقيقيون كاملون » .

« .. فانسان الالياذة والاوديسا يجب ان يعيش بطلا ويموت بطلا ، فان لم يفعل فسوف لا يعد من الابطال الحقيقيين . (١٢٧)

كذلك كان مبدأ ابى الحسن على بن نافع الملقب بالزرياب (١٢٨) او الزرياب (١٢٩) اى ان يستغل مواهبه الى اقصى حد ، ويشق الطرق حتى ولو كان ذلك على انقاض رصيد استاذه

←

بالاخرى . مما يعطي لكل درجة تتضمن نصف صوت شخصية مستقلة . والفضل يعود الى السلم شبه المعدل الذى اتى به الكندى فى الاصل ثم اجرى عليه يوهان سيباستان باخ اللمسات الاخيرة بفارق $\frac{1}{35}$ او (Schisma) (تقريبا) .

واعتقد ان التاريخ سيعيد نفسه عند استعمال الارباع « بوليفيا فى سلالتنا العربية الاصيلة » ، التي ستكون ظاهرة جديدة على الغرب انما ستكون نحن فى هذه المرة فارسي السلم الجديد وواضعي اسمه وتسميته باذن الله .

(١٢٥ حـ) علما ان الغرب اخذ من العرب بنفس الطريقة الارقام العربية التى وضعها العرب على اساس الزوايا الهندسية باعتبار كل زاوية تمثل عددا واحدا فى الرقم هكذا ::

زاويتان للرقم اثنين ، وزاوية واحد للرقم واحد . 9 8 7 6 5 4 3 2 1

اى بدون زوايا : ٥ وهكذا فهو لاشيء ويقال لمن يعود خالى الوفاض : (عاد صفر اليدين) .

(١٢٥ د) تقع الاسماء الجديدة على الملامس السوداء من البيانو .

(١٢٦) ظاهرتان من طبيعة واحدة استرعتا انتباهى فى التسمية . احداهما تتعلق بتسمية مشابهة غربية (من العصر الكلاسيكى) للعلامات الموسيقية ، والثانية تتعلق بتسمية اخرى مشابهة من زاوية مختلفة (معاصرة) لبعض العلامات الموسيقية .

(١٢٧) هوميروس ـ شاعر الالياذة والاوديسا (ص ١٠٩ ـ ١١١) للدكتور عبد المعطى شعراوى .

(١٢٨) الزرياب بفتح الزاى طائر غريد ـ وقد سمي به لجمال صوته وحسن صورته وسواد لونه .

(١٢٩) والزرياب بكسر الزاي هو الذهب او ماؤه وهو مجرب فى الفارسية ـ المعاجم اللغوية .

اسحاق بن ابراهيم الموصلي ـ كان ابراهيم ايضا استاذا له من قبل ـ فهو لا يبالي ان غضب الموصلي او رضي ، همه ان يصل ... ان يحوز رضى الرشيد ... ان يحتل المكانة اللائقة بمواهبه .. وهكذا فقد تحدى وجابه وتمرد واصر فكان لـه ما اراد ..

رفض طلب الرشيد الغناء على عود استاذه ... ولم يتورع عن الجهر بان صنعته تتطلب ترتيبا آخر للعود ، وتشدد في رفضه وابائه وقال للرشيد :

ـ لي عود نحته بيدي ، وارهفته باحكامي ، ... ولا ارتضى غيره ، وامر الرشيد باحضار العود الذي صنعه زرياب . وتفحصه الرشيد فلم يجد فيه جديدا فقال : ما منعك ان تستعمل عود استاذك فاجاب زرياب :

ـ ان كان مولاي يرغب في غناء استاذي غنيته بعوده وان كان يرغب في غنائي فلا بد لي من عودي .

فقال الرشيد : ما اراهما الا واحدا فاجاب زرياب :

ـ صدقت يامولاي ، ولا يؤدي النظر غير ذلك ، ولكن عودي وان كان قدر حجم عوده ومن جنس خشبه ، فهو يقع من وزنه في الثلث او نحوه ، واوتاري من حرير لم يغسل بماء سخن يكسبها اللوثة ورخاوة ، وبمثها ـ يعني وتر البم وهو الاول من اعلى كما عرفنا ـ ومثلثها ـ يعني وتر المثلث كذلك ـ اتخذتها من مصران شبل ؛ فلها الترنم والصفاء والجهارة والحدة اضعاف ما لغيرها في مصران سائر الحيوان ، ولها من قوة الصبر على تأثير وقع المضارب ما ليس لغيرها .

فاعجب الرشيد ببراعة وصفه ، وامره بالغناء ، فاندفع يغني :

يا ايها الملك الميمون طائره هـارون راح اليك الناس وابتكروا .

فقال الرشيد لاسحاق بعد ان استولى عليه الطرب وتمكن منه الاعجاب :

« لولا انني اعلم من صدقك على كتمانه اياك لما عنده وتصديقي لك من انك لم تسمعه قبلا لانزلت بك العقوبة لتركك اعلامي بشـانه ، فخذه اليك واعتن به حتى افرغ له فان لي فيه نظـرا » .

ماكنت اود ان اسرد هذه القصة لان وجهة نظري قد تدين زريابا ، ولسنا في هذا المجال لنترك هدفنا الاساسي وتناقش ظروف زرياب وموقف استاذه الذي سعى لهذه المقابلة ليعتز بتلميذه امام الخليفة ؛ فاذا بالتلميذ ينتهز الفرصة ليحاول اغتصاب عرش الغناء من استاذه وهـو الذي لما زال في بداية الطريق .

ولكن النتائج التي ترتبت على هذه الحادثة والتطور الذي حدث من جرائها جعلتني اعـود فاسردها ، وقد لا تكون جديدة على القارىء لانها وردت في اكثر كتب الادب العربي والتاريخ الاندلسي ، ولانها كذلك كانت نقطة التحول في الاتجاه الفني الغنائي الذي انطلق مع هجرة زرياب من شرقنا العربي الى المغرب الاقصى حاملا لواء الفن الموسيقى الغنائي العربي الى العالم الغربي قاطبة معلما ومهذبا لا يجارى .

ورغم العتب واللوم اللذين يستحقهما زرياب فانه لايمكن تجاهل ما قام به في الخفاء من تجارب على عوده حتى تمكن من اعداده هذا الاعداد المتقن وفي ذلك اشارة الى ظهور موهبة متفتحة يافعة تسعى الى التحرر من الرتابة المتبعة في الاقتداء ، وبالتالي التطلع الى آفاق جديد على طريق الابتكار والتجديد والابداع .

وكان ان غضب الاستاذ ، ومن حقه ان يغضب ، بعد ان تكشفت له في تلميذه نزعة الوصولية الجاحدة فلم يراع مشاعر استاذه اسحاق ولا كرامة ابيه ابراهيم الذى كان له معلما من قبل — وكتم الاستاذ ما في نفسه ، الى ان خلا بزرياب فقال له :

« ان الحسد أقدم الادواء ، والدنيا فتانة ، والشراكة في الصناعة عداوة ، ولا حيلة في حسمها وقد مكرت بي فيما انطويت عليه من اجادتك وعلو طبقتك ، وقصدت منفعتك ، فاذا انا قد اتيت نفسي من مكمنها بادنائك وعن قليل تسقط منزلتي ، وترتقي انت فوقي . وهذا ما لا اصاحبك عليه ، ولو انك ولدي ، ولولا رعيي لذمة تربيتك لما قدمت شيئا على ان اذهب نفسك وليكن في ذلك ما كان ، فتخير في اثنين لا بد لك منهما : اما ان تذهب عني في الارض العريضة لا اسمع لك خبرا بعد ان تعطيني على ذلك الايمان الموثقة ، وانهضك لذلك بما اردت من مال وغيره ، واما ان تقيم على كرهي ورغمي مستهدفا لسهامي فاني لا ابقي عليك ولا ادع اغتيالك ، باذلا في ذلك بدني ومالي فاقض قضائك . »

لقد كان باستطاعة زرياب ان يستمر في التحدي ، وان يكشف الصراع الخفي امام الخليفة فيكسب الجولة الثانية ويتبوأ عرش الغناء في بغداد .

ولكن طموحه كان أبعد حدودا ، أو قد يكون — بعد ان خلا الى نفسه — احس بالذنب ، ففضل ترك الصراع مع استاذه ، ليبدأ صراعا جديدا مع شيء اقوى واعمق اثرا واشد قوة ، مع المجهول ، مع المستقبل ، بل مع الحياة ، فاذا انتصر على المجهول وضمن المستقبل فقد عاش بطلا وتنعم بالحياة . والا ... فليمت بطلا في التخلي عن التحدي لمعلمه اعترافا بما له عليه . وتاكيدا لثقته بنفسه ومستقبله ولامكانية نجاحه في كل ميدان ومكان ...

زرياب في الاندلس

... ووصل زرياب المغرب تاركا بلاد المشرق للمشرقيين ، وقد صمم وعزم وخطط ليبني عالما موسيقيا جديدا يرفع باسمه الى دنيا الخلود .. **ووصل تونس فاتصل بصاحبها زياد الله** الاغلبي (١٣٠) ثم ترك تونس (لأسباب تتضارب الآراء حولها ولا تؤثر على بحثنا) بحثا عن مجال اوسع واكثر خصبا ، فاتجه الى المغرب الاقصى ، ومن هناك كتب الى الحكم الاول (١٨٠ — ٢٠٦ هـ / ٧٩٦ — ٨٢٢ م) **بن هشام الاول امير الاندلس** — الذى عرف بشغفه وولعه بالموسيقى — يطلب السماح له بدخول الاندلس بعد ان شرح له امره وذكر قابلياته وامكاناته :

---

(١٣٠) ابن عبد ربه العقد الفريد ٦/٢٤ سمير شيحا « اشهر المغنين عند العرب » دكتور عبد الرحمن الحجي . « تاريخ الموسيقى الاندلسية » ص ٢٨ .

فسر الحكم بالكتاب ورحب به ودعاه للحضور (١٣١) عبر زرياب زقاق طارق ـ المضيق ـ صحبة اسرته وآماله فى تبوىء عرش المجد الفنى ، ولكن الحكم وافته المنية قبل وصول زرياب (٢٠٦ هـ/٨٢٢ م .) وكاد يعود ادراجه ، ولكن ثمة من اقنعه بان **الامير الجديد وهو عبدالرحمن الثانى الملقب بالاوسط** (٢٠٦ ـ ٢٣٨ هـ / ٨٢٢ـ٨٥٢ م .) يفوق اباه رغبة بفنه . وهكذا وبعد مكاتبات واتصالات ، دخل زرياب الاندلس لتدخل الموسيقى فى عهد جديد ، واحتفل الامير بمقدمه حين قارب قرطبة (Cordoba) اعظم احتفال لدرجة انه خرج بنفسه لتلقيه . (١٣٢)

زرياب المعجزة او الاصالة الموسيقية العربية الاندلسية او نقطة التحول فى تاريخ الموسيقى فى العالم

كانت البادرة التى ظهرت باستقبال الامير زرياب ومجالسته حين « .. اكرمه غاية الاكرام وادنى منزلته وبسط امله ، وذاكره فى احوال الملوك وسير الخلفاء ونوادر العلماء ، فحرك منه بحرا زخر عليه مدّه ، فاعجب الامير به وراقه ما اورده ، وحضر وقت الطعام فشرفه بالاكل معه هو واكابر ولده (١٣٣) » مما شجع زريابا وبعث فى نفسه الامل . فراح ينفذ مخططاته فى نشر الموسيقى الشرقية ، والعادات الاجتماعية العربية ، حتى عمت البلاد وتجاوزت الحدود فانتقلت الى العالم الاوروبى قاطبة (١٣٤) وكان ان اسس أول معهد موسيقى ، واستدعى المغنين من المدينة المنورة لنشر الاصول الموسيقية العربية المشرقية القديمة (١٣٥) الاصيلة وانما بالطريقة

---

(١٣١) المقرى ـ نفح الطيب ـ ١٢٤/٣ دكتور عبدالرحمن الحجى « تاريخ الموسيقى الاندلسية (ص ٢٨) .

(١٣٢) المقرى ، نفح الطيب ٢٤٤/١ ، ابن خلدون المقدمة ١١٠٥/٣ ، (عن الدكتور ع.ع الحجى « تاريخ الموسيقى الاندلسية » ص ٢٩ ـ دكتور السيد عبد السلام تاريخ المسلمين وآثارهم فى الاندلس » ص ـ ٢٣٢ ـ

(١٣٣) اين هذا الاكرام والتبجيل فى ذلك العصر (٢٠٦ ـ ٢٣٨ هـ / ٨٢٢ ـ ٨٥٢ م.) من عصر اوروبى متقدم (١٧٥٦ ـ ١٧٩١ م.) وهذا التاريخ يمثل الفترة التى عاش فيها موزارت (W. Amedeus Mozart) ذلك العبقرى النمساوى وهو الذى اتى بالامجاد لبلاده بعد ان دار العالم ينشر موسيقاه ولما عاد الى مسقط راسه (سالزبورغ) وعاش فى قصر حاكم المدينة وجعلت اقامته فى صفوف الخدم يعامل كما يعاملون ويهان كما يهانون ويأكل فى المطبخ اسوة بالخدم وعلى موائدهم ولم يكن بتهوفن (L.V. Beethoven) الذى عاش فى نفس الفترة (ـ ١٧٧٠ ـ ١٨٢٧) باوفر منه حظا الا بقدر تمرده الشخصى على العادات والتقاليد ، وكلاهما عاشا وماتا فقيرين حتى ان جثة موزارت كانت رهينة على دين لم يسمح بدفنها الا بعد ان دفع الحاكم هذا الدين وبين عصر زرياب وموزارت وبتهوفن ما يقرب من الالف عام . وبالمقارنة بين العصرين يتضح لنا تباين المستوى الحضارى والفكرى فى مدى تقدير العصر الذهبى الاندلسى . وكذلك العباسى لاهل الفن مع ملاقاه نوابغ العالم الاوروبى فى عصرهم الذهبى ـ عصر الموسيقى الكلاسيكية وبداية الرومانتيقية فى ابراز تاريخ المجد العربى فى عالم الموسيقى . (الباحث) .

(١٣٤) يقول دكتور جودت الركابى فى كتابه « فى الادب الاندلسى » ـ .. وفى اثناء حكم عبد الرحمن الثانى قدم الاندلس من بغداد المغنى زرياب تلميذ اسحق الموصلى ، وقد كان له تاثير كبير فى نقل كثير من العادات الشرقية السائدة فى بلاط بنى العباس الى بلاد الاندلس وقد اخذت تلك العادات الحضرية تنتشر فى كثير من التانق والذوق الناعم وبدو على الاخص فى المآكل وفى قوانين الادب والحفلات ، وقد كان لقدوم زرياب تاثير كبير فى الحياة الاجتماعية والادبية والفنية .

(١٣٥) وجاء فى الاغانى على ابراهيم الموصلى ما يثبت وجود الغناء العربى الاصيل المتوارث فى ارض الحجاز من قبل ان يدخل اليها التطعيم الذى اتينا على ذكره سابقا ، وهذا فى اعتقادى ساعد على استمرار الطابع العربى رغم ما دخل على الغناء الحجازى من الوان مستوردة .

←

التى يحسها زرياب نفسه، واضيف الى لقبه القديم لقب اضاق جديد فاصبح « زرياب القرطبى » نسبة الى موطنه الجديد . وخصص له الامير راتبا شهريا قدره مئتا دينار بالاضافة الى منح الاعياد والمناسبات والمخصصات الاخرى له ولعائلته (١٣٦) .

وكان أول طلاب معهد زرياب الموسيقى (١٣٧) ابناؤه الثمانية وبنتاه عليه وحمدونه ، بالاضافة الى عدد آخر بعضهم من الغلمان والجوارى ، امثال « متعة » و « مصابيح » وغيرهما .

→

يقول الاصفهانى فى الاغانى - ج٥ - ص ٢٠٢ « من حماد عن اسحاق عن ابراهيم الموصلى انه قال : اول من تعلمت منه الغناء مجنون كان اذا صيح به : يامضر ، يهيج ويرجم فبلغنى انه يغنى اصواتا - الحانا - فيجيدها ، اخذها عن قدماء اهل الحجاز ، فكنت ادخله الى فاطعمه واسقيه واخدمه حتى آخذ عنه وكان حاذقا ، فاول صوت آخذته عنه :

ارسلى بالسلام يا سلم انى
منذ طال نأيكم غير فسى
... الخ

ويستطرد الوصلى :

ثم مكثت زمنا آخذ عنه ، وكان اذا عاد اليه عقله من اخلاق الناس والوانهم على ما يؤديه ، ثم غاب عنى فما اعرف خبره » .

وهذا يؤكد وجود ضرب من الغناء الحجازى الاصيل قبل ادخال ما جاء به سائب خاثر وطويس وابن مسجح من غناء الفرس والروم .

وجدير بالذكر انى فى دراستى الشخصية لبعض الالحان الشعبية الحجازية (عندما كنت فى جدة اعمل على تأسيس القسم الموسيقى فى الاذاعة العربية السعودية (١٩٥٧ - ١٩٥٨) وقد استمعت الى الكثير من الالوان المحلية فى كل من مكة - وجدة والمدينة المنورة وجوارها فلمست الطابع الحجازى الاصيل ، وكان يغلب على الخطوط اللحنية (مقام الحجاز) ويلاحظ ان اسم النغم يحمل اسم القطر الحجازى وينتشر فى اغانى عدن واليمن وحضرموت وعمان كما لاحظت عندما اتيح الى الاستماع لمدافرق موسيقية غنائية تؤدى الفولكلور التقليدى .

والشىء الثانى الذى استرعى انتباهى تلك (الصور الايقاعية - العلمية الرائعة -) التى تصاحب الحانهم ورقصاتهم الشعبية ، وهى ايقاعات متعددة الصور تمشى جنبا الى جنب فى نفس الوقت بصورة عمودية فتختلط نبضاتها المختلفة بحيث ينتج عن ذلك ولادة ما يسمى (بالتعدد الايقاعى Polyrythmique) لكل صورة ايقاعية خاصة ضابط ايقاع مستقل ، وباندماج مجموع الايقاعات المتعددة هذه نستمع الى كتلة متراصة متكافئة من النغمات العجيبة المتلاحقة ذات المعالم القريبة التى تشبه الزغردات الموقعة وفيها حلوا ساحرا .

وقد كان يشترك مع هؤلاء العازفين من ضاربى الايقاع اكثر من الف راقص ومغنى وجميعهم يصفقون متناسمين الصور الايقاعية نفسها فيؤدى صورة ايقاعية سمفونية هزت مشاعرى بشكل لا يمكن وصفه .

وتذكرت استعمال الكستانيت فى الموسيقى الاسبانية الكلاسيكية الراقصة من خلال هذه التجاوبات الشبيهة بالزغردات المتصلة .. فقلت لعلهم ادخلوا الكاستانييت الى اسبانيا لتقليد هذه الايقاعات التى تحتاج الى حذاقة وبراعة والكاستانييت وجد منها فى الآثار المصرية القديمة على شكل كفين من الخشب يصفق بهما بطريقة ما (شكل - ٢٧ -)

(١٣٦) المقرى ، نفح الطيب ١٢٥/٢ ، من دد . ع . الحجى « تاريخ الموسيقى الاندلسية ص ٣٠ احسان عباس ، تاريخ الادب الاندلسى (عصر سيادة قرطبة (ص ٢٨ - ٢٩) .

(١٣٧) يقول دكتور الحفنى فى « زرياب موسيقار الاندلس » وكذلك كتاب « مؤتمر الموسيقى العربية الاول ١٩٣٢ » ابتنى الخليفة فى قرطبة دارا للجوارى الشرقيات اللواتى استحضرن من المدينة المنورة بعد تخرجهن على ايدى اعلام الغناء فى كل من الحجاز ودمشق وكذلك اتم بعضهن الدراسة فى نفس بغداد .. وجرى لهن امتحان خاص قبل التدريب والاعداد . وقد سميت هذا الدار « دار المدنيات » وكانت اول معهد للموسيقى فى الاندلس .



ووضع زرياب شروطا يجب توفرها في كل من يرغب الانتماء الى معهده ومن هذه الشروط اخضاعه الى امتحان يحدد درجة استعداده الفطرى ، فاذا اجتاز هذا الامتحان بدرجة النجاح دخل المعهد وسجل في عداد طلابه ، والا صُرف (١٣٨) .

وقد وجه زرياب عنايته الى نقل جميع انواع الالات الموسيقية المعروفة يومذاك في بلاد المشرق العربي ، وعالج فيها وابتكر « حتى توافر للاندلس ثروة من تلك الالات لم تعرفه بلد قبله (١٣٩) فقد كان لديهم :

١ ـ من الالات الوترية : العود القديم ذو الاوتار الاربعة ، والعود الكامل ذو الاوتار الخمسة (١٤٠) والشهرود (١٤١) والطنبور (١٤٢) والقيثارة والمزهر ، والكنارة ، والقانون ، والنزهة ، والشقرة او الشقير .

---

(١٣٨) ملخص من نفح الطيب ١٢٩/٢ . الحفني ـ زرياب موسيقار الاندلس ص ١١١ ـ دكتور ع . ع الحجى « تاريخ الموسيقى الاندلسية » ص ـ ٣١ ـ

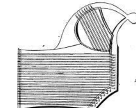
(١٣٩) دكتور الحفنى « زرياب » ص ١١٠ كتاب مؤتمر الموسيقى العربية الاول المنعقد في القاهرة عام ١٩٣٢ .

(١٤٠) عود زرياب المبتكر .

(١٤١) وعند الفارابي الشاهرود (والشهرود ايضا بالصورة

(١٤٢) وقد ذكر الفارابي في كتاب الموسيقى الكبير بحثا عن هذه الالة مع وضع رسم لها الشكل (٢٨)

وهذه صورة الآلة :



آلة الشاهرود

ومن الآلات الوترية ذوات القوس : الربابعلى اختلاف انواعها ، وقد أصبحت جميع هذه الآلات فيما بعد تستعمل فى العـــالم الاوروبىالغربى مع تحريف فى اللفظ والاسماء ، وعلى سبيل المثال لا الحصر اعطى بعض هذه الاسماءكما صار تحويرها حسب اللهجـات الاوروبيـة المختلفة . القيثارة او القيثـار ـ (Guitar) الرباب (Rubebe) أو (Rebec) وهى التى اخذت عنها عائلة الكمان . والشقير (Echiquier) (١٤٢ مكرر) واترك العود الآن لافرد له دراسة خاصة الخص فيها ما جاء فى الموسوعات الغربيةفى وصفه ومركزه ودوره فى الموسيقى الغربيةدون تعليق او تحريف فنى لما ورد فى المراجع الغربيةحول العود .

اما المزهر ـ وهو عود ذو وجه من رقالحيوان فقد اخذ عنه البانجو ـ واما الكنـارة او الجنك فيمثيان الهارب (Harp) ، والهـاربمن الآلات المصرية القديمة التى وجـد رسمـها منقوشا فى الاثار الفرعونية ـ .

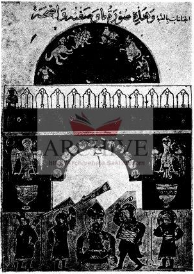
ومن آلات النفخ (ـ ا ـ الخشبية :المزمار ـ ومنه اخذتعائلةالاوبوا (Haut-bois) شكل ـ ٢٩ ـ والسرنا ـ او الصوناى ـ والناىوالشبابه واليراع والزمارة والقصبة والموصـول والصفارة .



ـ ب ـ النحاسية : البوق (أو الصور)والنفير (وجمعه انفار) . وشكل ـ ٣٠ ـ يبين بعضا منها .

(١٤٢ مكرر) ويعتقد ان هذه الآلة من المبتكرات التىابتدعها زرياب وهى ذات ملامس سوداء وبيضاء متناوبة فى مواضعها وقد اخذت عنها اسلاف البيانو فى ما بعد ، والىعهد قريب كان يعتقد ان آلة البيانو وهى الوحيدة التى يمكن للغرب التباهى بابتكارها حتى جاء الباحث الكبير ـ كورتزاكس ليدحض هذا الزعم ويرد الـ (Echiquier) الى اصله العربى وبالتالى يرد اصل البيـانو واسلافه الى هذهالآلة . وبذلك يرتد البيانو الىاصل عربى اندلسى (زريابى) كما جاء فى قاموس :

Nouveau Dictionnaire de Muiques ان « الشقير » هو الاسم القديم لآلة الكلافسان Clavecin ويعتبر الكلافسان من اسلاف البيانو وعليه صـار تعديـلالسلم .


وهذه صورة

والآلات النحاسية مستوحاة من قرون الحيوان لذلك اطلق على ضرب منها اسم الـ : قرن وحور الى (Cor, Corn, Horn) ثم أصبح (Cornet) وعاد الينامحرفا لنطلق اسم (قرنيطة) على آلة (الـ (Clarinette) والنفير صار (Anafil) وجمعه انفار وحرف الى (Fanfar) واصطلح في الغرب على اطلاق (Fanfar) على الفرق الموسيقية النحاسية بجملتها ــ أي استعمل الجمع للجميع . (١٤٣)

الآلات الإيقاعية :

ومن آلات النقر والضرب الايقاعية تنقل :الدفوف (Adufe) والغربال والبندير (١٤٤) (Pandero) (١٤٥) والصنوج (Sanajas) وكان يسمى الاعشى (صناجة العرب) كما تقدم.

والكاسات والمصفقات .. وقد تكون الكستانيت حسب ماسبق شرحه ، والقضيب والنقارة (Naker) أو (Nacaire) والقصعة (Cassa) والطبل (Timbale) أو (Timpani)

---

(١٤٣) ارجو الا يعتقد القارىء ان هذا التحليل هو اجتهاد شخصي مني او ان مصدره الاساسي عربي ، كلا .. انه حصيلة لدراسات قام بها مستشرقون وقد جاء على لسان الباحثة الالمانية دكتورة « سيجريد هونكه » في كتابها « شمس الله على الغرب فضل العرب على اوروبا » ضمن الفصل الخاص بفضل زرياب على اوروبا (حسب راى الباحثة الالمانية) واراء بعض المستشرقين المهتمين بتسرات الموسيقى العربية ودورها في العالم امثال : ريبرا / وبالنثيا / وبرفتسال / وكوت / ودوزى / وفوسى وغيرهم من المفكرين والباحثين الغربيين الذين قارنوا بين امثلة من الشعر الفرنسي والالماني والانجليزي والايطالي والبرتغالي والاسباني مع ما استحدث في الاندلس من نظام اشعار الموشحات والازجال ، مبرهنين بهذه الامثلة ومستشهدين بها على ان ما استجد في اوروبا من اوزان الشعر انما كان انعكاسا لما احتوته الاندلس من هذه الالوان المبتكرة وقد اثبت هؤلاء المستشرقون ان بعض قوالب القصائد المسماة ــ بالاد (ا)(La Ballade) والاغنية العاطفية (La Chanson courtoise) وغيرها من قصائد التروبادور (ب) وهم يدعمون وجهات نظرهم بالمقارنة بينها وبين اسماط الوشحات واجزائها .الخ ...

وقد اورد الحفني قائمة باسماء المستشرقين في « زرياب موسيقار الاندلس » .

(١٤٤) وقد ذكر قاموس (Nouv. Dict. de Mus.) اسم الباندير و Pandero على رسم لآلة وترية صندوقها مربع مستطيل مشدود عليها اربعة اوتار ولها زنديشبه زند العود، ويقول بان اصل الآلة انجليزية وهو من عائلة العود .

ا ــ تاريخ الادب الاندلسي زرياب موسيقار الاندلس ص ١٧٠.

ويقول بعض المستشرقين المذكورين ان اصل لفظ الـ (Troubadour) مصدره عربي وهو مركب من كلمتي ــ دور طرب ــ وعلى جرى عادة الترجمة عند الغربيين في تقديم الصفة على الموصوف انقلب اللفظ من دور طرب الى (طرب دور) وحرف اللفظ (طروبا دور) وهذا قريب من النطق ، لان ادوار الطرب في الموشح تتمثل بمقطع اول يسمى دور اول يليه مقطع آخر على نفس اللحن يسمى بالدور الثاني والا لم يكن للموشح خانة (وهذا وارد في الكثير من الموشحات الاندلسية القديمة ، فيكون الموشح مؤلفا من الادوار فقط التي يشترط فيها ان تكون من نوع الطرب ولا شيء يمنع ان تكون التسمية الدارجة في ذلك الزمان على الوشحات الخالية من الخانة اسم (دور طرب) وجمعها ادوار طرب .

(١٤٥) يقول نفس المرجع ان البندير ايضا آلة ايقاعية تشبه الرق ذي الجلاجل المستعمل في الموسيقى الاسبانية عند الـ Gitans وان مصدرها اندلسي وفي نفس المرجع آلة وترية تسمى (Bandurria) بستة اوتار وهي آلة اسبانية ، فتامل .


FANFARE
DE
TOUFFREVILLE
EURE
1896

وتقول الدكتورة « **سيجريد هونكة** » في فصل من كتابها أفردته لفضل زرياب على اوروبا من زاوية : نشر فن الغناء ، فقالت ما ملخصه :

« اما الدور الهام في نقل فن الغناء العربي الى القصور الملكية المسيحية فقد قام به الجوارى الاسيرات اللواتي كانت القصور الملكية المسيحية تحرص على الاحتفاظ بهن للموسيقى والغناء والرقص والسمر ، وان ذلك لم يكن مقصورا على القصور الملكية فحسب بل وقصور الاشراف أيضا ، وكان هؤلاء المغنيات يتحلين بحلى الاندلسيات ويلبسن لباسهن، وكن فتيات جميلات وسيدات جميعهن سمراوات البشرة سوداوات العيون يرقصن رقصات اندلسية غاية في الروعة. وكن يعاملن الناس معاملة كريمة غاية في الظرف، كما كان يتمتع هؤلاء المغنيات العربيات بتقدير وحب عظيمين . »

وتعتبر شخصية زرياب ابرز واعظم شخصية في عصره بالاندلس من حيث المكانة ــ بعد شخصية يحيى بن يحيى ــ فقد كان لكليهما اثر كبير في التقدم الحضاري الذي اصابته الاندلس على ايديهما كما جاء في تاريخ المسلمين وآثارهم في الاندلس : للدكتور السيد عبد العزيز سالم ص (٢٣٢ ــ ٢٣٤) .

ولن ادخل في التفاصيل التقنية الفنية التي كان يطبقها زرياب في معهده على تلاميذه ذلك انها تهم المشتغلين في ميدان التعليم الموسيقي والتلقين الغنائي ، انما يجدر بي تسجيل انواع هذه المراحل للمعلومية ، ولتأكيد ما كان لدور زرياب من تأثير في المدرسة الموسيقية الغربية في ارقى عصورها الغنائية .

ا ــ في تعليم أصول الغناء الذي كان قبل زرياب يلقن تلقينا عن طريق تكرار اللحن بلسان المعلم ــ او الملحن على مسمع الطالب او المطرب حتى يتم حفظه (١٤٦) نصا ولحنا وإيقاعا واداء ، وتفاعلا مع المعنى . وقد جعل زرياب تعليم اللحن على مراحل كما يلي :

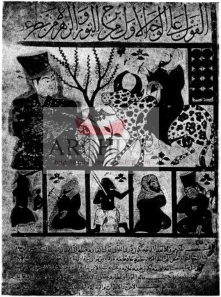
مرحلة ا ــ تعليم الايقاع في تعاقب النبضات في قراءة الشعر ، بمصاحبة الايقاع والمد اللفظي بنقرات يطبقها الطالب على آلته الايقاعية . وهي آلة الدف ــ في هذا الاصطحاب ، وبذلك يحس الطالب وقع الزمن في الايقاع ويضبط حركاته وبالتالي يحسنه .

مرحلة ــ ب ــ دراسة اللحن في شكله الساذج البسيط ــ اى بدون التحليات والزخارف اللحنية (١٤٧) التي تضفي عليه مسحة من الجمال اللحني التزويقي البديع .

---

(١٤٦) وبكل اسف لا يزال حتى الان في مشرقنا العربي من يتبع او يضطر الى اتباع هذه الطريقة البدائية لضعف الثقافة الموسيقية لدى كبار مطربينا ومطرباتنا ، حيث لا مندوحة من تلقينهم اللحن عن طريق السماع ــ وقد اصبح الامر سهلا والحمد لله بعد انتشار اجهزة التسجيل التي اقلت الملحنين من اضاعة وقتهم في التحفيظ الفني الذي يبعث الملل لدى كل من الملحن والمغني .

(١٤٧) كالتحليات والزخارف التشكيلية في فن الرسم والنقش كالتي يطلق عليها في اوروبا ــ ارابيسك (Arabesque) وقد اطلق اسم ارابيسك على ضرب من المعزوفات الموسيقية في اوروبا تعتمد مثل هذه الزخارف والتحليات الموسيقية العربية الطابع والشكل التالي ــ ٣٢ ــ يمثل مقطوعة من هذا النوع الموسيقي .


القول على الوجه الاول من برج الثور

مرحلة ـ ج ـ ترجيع الصوت ـ اللحن ـ مدعوما بما يرصّع به من حلية في الاطار اللحنى مع اظهار العواطف متفاعلة مع المعنى فى ادائه اللحنى ، وباندماج متفاعل مع الكلمة ، حتى يكون له التاثير الكامل فى مشاعر سامعيه ، ويتم له الهدف المنشود فى السيطرة عليهم ويجذبهم الى الاجواء التى يحلق بها ويطربون لسماعه .

وكانت المناهج فى المعهد الموسيقى تشمل تعليم مختلف انواع : العزف ، والغناء ، والتلحين والشعر بسائر عروضه ، والرقص ـ وكان الاقبال عليه عظيما ، يقصده الطلاب من كل فج ـ من العرب ومن غير العرب . من داخل الاندلس وخارجها ، مما جعل للمعهد اعظم الاثر فى نهضة الفنون الموسيقية والشعرية فى تلك البلاد التى امتد الكثير من فنها الى اوروبا ، وسبق ذكر ما كان للجوارى العربيات من اثر فى انحاء اوروبا من الناحيتين الفنية والاجتماعية .

ومن الذين تخرجوا « فى معهد زرياب الموسيقى » عدد كبير من اعلام المطربين (١٤٨) والمطربات : اولاده الاربعة عبد الله وعبدالرحمن ومحمد وقاسم (١٤٩) وابنتاه « عليه » و « حمدونة » فمارسوا الغناء وزاولوه ، علما ان ابنته حمدونة تزوجت احد وزراء الدولة . وكاد ابنه عبد الرحمن يحتل مكانة ابيه لولا غروره واعتداده بنفسه . ومن القيان تخرجت كل من « منفعة » التى دخلت قصر الامير عبد الرحمن و « مصابيح » التى تغزل بها ابن عبد ربه صاحب العقد الفريد وغيرهم .

« واوجد زرياب طريقة لتطبيق الايقاع الفنائى على الايقاع الشعرى والغناء على اصول النوبة الاندلسية واسلوبها . ولقد غذى الموسيقى الاسبانية بمقامات وسلالم عديدة كانت مجهولة قبل زمنه وابتدع طريقة جديدة فى الغناء واصبحت معها الوصلة الموسيقية تستهل بالنشيد او الاغنية دون اللجوء الى النقر او الايقاع . ومن ثم ينتقل المغنى الى لحن آخر موزون بالايقاعات الثقيلة ، ثم البسيطة . وتختم الوصلة بالمحركات والاهازيج (١٥٠) تبعا لمراسيم زرياب ، وقد الف اسلم بن احمد بن سعيد كتابا فى اغانى زرياب (١٥١) وهو ـ اعنى زريابا ـ اول من فكر باستبدال مضراب العود المصنوع من الخشب بمضراب اخترعه من قوادم النسر ، وقد ظل هذا المضراب حتى يومنا هذا افضل مضراب رغم جميع المحاولات والتجارب التى اجريت خلال العصور لاستبداله ، فهو الى جانب ليونته فى انحنائه على الوتر صعودا وهبوطا دون احداث اى تاثير على الرنات الصادرة عنه ، فانه يساعد على المد بعمر الوتر ، ذلك انه لا يخدش الاوتار بالسرعة التى تنتج عن استعمال الخشب وغير الخشب من صنوف المضارب .

---

(١٤٨) عن نسيب الاختيار ـ الفن الغنائى عند العرب ص ١٥٢ .

(١٤٩) وهكذا يكون قد نجح من ابنائه اربعة فقط من اصل ثمانية دخلوا المعهد عند تاسيسه .

(١٥٠) سمير شيخانى ـ اشهر المغنين عند العرب (ص ٢١٣٩ ـ المقرى ، ١٢٧/٢ احسان عباس تاريخ الادب الاندلسى ـ عصر سيادة قرطبة (ص ٣٩) . دكتور ع . ع الحجى تاريخ الموسيقى الاندلسية .

(١٥١) الحميدى ، جذوة المقتبس ، (ص ١٢٧ ـ ١٦٢) احسان عباس تاريخ الادب الاندلسى (عصر سيادة قرطبة ص ٣٩) دكتور ع ٩ ع الحجى (تاريخ الموسيقى الاندلسية ص ٣٢)

وارتفع شان زرياب اكثر فاكثر بعد ارتحول طلاب وطالبات المعهد الموسيقى الى معلمين ومعلمات ، وانبثت الجوارى المشرقيات يعلمن الاحرار من نساء الاندلس تلك الفنون فى حشمة ووقار ، ولم تكن المراة الاندلسية اقل شغفا بالغناء من اختها فى العراق والشام .

وهكذا نجد ان الفن الغنائى والموسيقى قد انتشر على السنة الكبير والصغير فى الدور والقصور وفى كل مكان، واصبحت قرطبة مسرحا عظيما يغنى ويعزف ويرقص « وسرعان ماوجدنا فى قرطبة مجالس للغناء بمستوى لا يقل عظمة وفخامة عن مجالس بغداد ، حتى لقد اشترك فى احد تلك المجالس الاندلسية ما ئتان من المغنين والمغنيات ليضربن بمختلف الآلات من عيدان وطنابير ، ومزامير . (١٥٢)

وبلغ من شهرة التطور العلمى والثقافى الحضارى والفنى مبلغا جعل **جورج الثانى ملك انجلترا(١٥٣)** ان يرسل بابنة اخيه الاميرة «دوبانت» على راس بعثة من بنات الاشراف يرافقهن رئيس موظفى القصر الملكى الذى يحمل كتابا من جورج الثانى ملك الانجليز والغال والسويد والنرويج الى **الخليفة هشام الثالث** ومعه التحف النادرة.

اقتطف بعض الفقرات الهامة مما جاء فيه :

« بعد التعظيم والتوقير ، فقد سمعنا عن الرقى العظيم الذى تمتع بفيضه الصافى معاهد العلم والصناعات فى بلادكم العامرة ، فاردنا لابنائنا اقتباس نماذج هذه الفضائل لتكون بداية حسنة فى اقتفاء اثركم لنشر نور العلم فى بلادنا التى يحيط بها الجهل من اركانها الاربعة الخ . .

ويختتم الرسالة بما يلى :

« وقد زودت الاميرة الصغيرة بهدية متواضعة لمقامكم الجليل ، ارجو التكرم ، بقبولها مع التعظيم والحب الخالص .

من خادمكم المطيع « جورج »

وكانت الهدية عبارة عن شمعدانين من الذهب الخالص طول الواحد ثلاثة اذرع ، مع اوان ذهبية اخرى عددها اثنان وعشرون قطعة ، رصعت بابدع النقوش وتعد من التحف النادرة .

ويذكر المؤرخون ان البعثات توالت على الاندلس بعد دخول زرياب اليها بسبعة اعوام تقريبا (عام ٢١٣ هجرية) وان عدد افراد البعثات فى هذا العام بلغ **سبعمائة طالب وطالبة من اسبانيا والمانيا وفرنسا . . .**

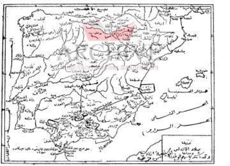
---

(١٥٢) الحفنى « زرياب موسيقار الاندلس » ص ١١٤

(١٥٣) نفس المرجع (ص ١١٧) .

النور يشع من قرطبة فيملا الدنيا :

ويديهي ان يكون لانتشار سمعة المعهدالموسيقى القرطبي هذا تاثير على بقية البلدان الاندلسية الذاتية منها والنائية . وانتشرت تلاحين زرياب،وفى تلاحين زرياب قد نجد الاساس الذى انبثق عنه الموشح (١٥٤) من بعد ، وفى التنغيمات التى كان يرددها الزامرون قد نجد اصول الازجال » وما ان عمت الالحان الخارجةمن المعهد على الالسنة خريجيه حتى انتشرت المعاهد الموسيقية » فى اشبيلية (Seville) وطليطلة (Toledo) وبلنسيه (Valencia) وغرناطة (Granada) وغيرها (١٥٥) انظر الخريطة .



(١٥٤) احسان عباس ، « تاريخ الادب الاندلسى ـ عصر سيادة قرطبة » ص (٠) ـ ع . ع الحجى . « تاريخ الموسيقى الاندلسية » (ص ٣٦) .

(١٥٥) دكتور ع . ع الحجى « تاريخ الموسيقىالاندلسية » ص ٣٦ .

وقد اولع الاندلسيون بالموسيقى فغدت اشبيلية ، تحت حكم بني عباد ، موئلا للموسيقى والغناء ، حتى ان **المعتمد العباسي** نفسه امير اشبيلية ــ المتوفى ٤٨٨ هـ ــ ١٠٩٥ ميلادية كان يحسن الانشاد والضرب على العود . واشتهرت اشبيلية كذلك بصناعة الآلات الموسيقية وتصديرها . **وقد اورد المقرى (١٥٦) ــ نقلا عن ابن سعيد ــ انه اجريت مناظرة بين يدى منصور بني عبد المؤمن ، بين العالم الفقيه ابي الوليد بن رشد الحفيد ــ والرئيس ابي بكر بن زهر ، فقال ابن رشد** لابن زهر في كلامه : « ما ادرى ما تقول ، غير انه اذا مات عالم باشبيلية فاريد بيع كتبه حملت الى قرطبة حتى تباع فيها ، واذا مات مطرب بقرطبة فاريد بيع تركته حملت الى اشبيلية » .

وهكذا نرى ان اشبيلية قد اخذت المبادرة في نشر الموسيقى والغناء بعد قرطبة ، ولا غرو في ان الطبيعة في اشبيلية وهي التي يخترقها نهر الوادي الكبير (١٥٧) ولقبت « عروس الاندلس » فاوحت الشعر والغناء واحيانا الترنم الذي دخل على الموشح متمما لاحساس موسيقي عميق ، وتكملة لنبضات ايقاعية تتراقص على شفتي مغن يبحث عن اوزان جديدة ، تعكس ما في نفسه وتحرره من الاوزان الرتيبة والقافية المتزمة .

فيولد الموشح وتتوالى الازجال . وينشأ فن معاصر جديد ونسمع « الكلمة الغنوة الحلوة » فتصدح الالحان بتواقيع جديدة تتناوب وتتناغم فتصدح بها الافئدة مرحا وحبورا . . .

ولنقرا بعيوننا (لا باصواتنا) هذه الموشحة الشهيرة **لابن زهر الاشبيلي** ، فنجد ان تناغم الصياغة تعكس لنا الرقة والحنان ، فتغنينا عن الحاجة الى تفسير الكلمات في توقيعها النغمي والايقاعي المتلاحم المتلون .

ما للموله من سكره لا يفيق ياله سكران
من غير خمر ما للكئيب المشوق يندب الاوطان

• • •

هل تستعاد ايامنا بالخليج ولياليـنا
او يستفاد من النسيم الاريج مسك دارينا
او هل يكاد حسن المكان البهيج أن يحيينا
الخ . . .

وهنا وقفة من جديد ، فالآراء مختلفة في تحديد اسم الوشاح الاول ويقول **الدكتور جودت**

---

(١٥٦) نفح الطيب ٦٦٣/١٠ .

(١٥٧) حرف الاسم فاصبح (Guadaliquivir) وهو نهر جميل تظل الاشجار جوانبه ، يحيط به السحر الحلال وتصدح على افنان اشجاره الاطيار وتسرح فيه القوارب تحمل المتنزهين جيئة وذهابا .

الركابي (١٥٨) » واذا كان المؤرخون قد اتفقوا على ان هذا الفن نتاج اندلسي فانهم قد اختلفوا في مخترع الموشح ؟ . ثم يقول ان هناك روايتان الاولى تسمي أول الوشاحين ــ **محمد بن محمود (حمود) القبرى الضرير** (١٥٩) . والرواية الثانية تستشهد بما يذكره ابن خلدون في المقدمة حيث يقول : « وكان المخترع لها بجزيرة الاندلس **مقدم بن معافى القبرى . من شعراء الامير عبد الله بن محمد المرواني** (١٦٠) **واخذ عنه ابو عمر** (١٦١) **احمد بن عبد ربه صاحب العقد الفريد** الخ ... » (١٦٢) .

وايا كان مخترع الموشح فان منطلقه كان ولا شك الاغنية الموشحة التي انطلقت الى العالم الغربي فنسج على منوالها القوالب الغنائية المتعددة، اهمها واقربها في البناء (القالب الالماني) الذي اشتهر في عصر **فرانز شوبرت** وانتشر في اوروبا ، وكان ان توّج **شوبرت** ملكا على عرش هذا النوع من الغناء واعنى بذلك : اغنية الـ (Lied) وجمعه (Lieder) .

ومن الوان التواشيح الاندلسية الغنائية اقدم هذا النموذج الذي يظهر طريقة تقطيع اجزاء الموشح موسيقيا : دور اول A ثم دور ثان A خانه B ثم دور ثالث A (ويسمى السلسلة او المقطاء) . مثال ذلك الموشح التالي :

موشح بالذي اسكر من عرف اللما

دور اول	بالذى اسكر من عرف اللما	كل كاس تحتسيه وحبب
دور ثاني	والذي كحّل جفنيك بما	سجد السحر لديه واقترب
خانة	والذي اجرى دموعي عندما	عندما اعرضت من غير سبب
دور ثالث	ضع على صدري يمناك فما	اجدر الماء باطفاء اللهب

التحليل العملي لتركيب الموشح :

١ ــ يوضع اللحن الاول على كلمات الدور الاول .

٢ ــ يكرر اللحن الاول على كلمات الدور الثاني .

---

(١٥٨) في الادب الاندلسي (ص ٢٨٧)

(١٥٩) ويستشهد بـ الذخيرة القسم الاول ، المجلد الثاني (ص ١)

(١٦٠) كانت خلافته من سنة (٢٧٥ حتى سنة ٣٠٠هـ)

(١٦١) لا « ابو عبد الله كما ورد خطا في مقدمة ابن خلدون (عن الدكتور الركابي « نفس المرجع »)

(١٦٢) ونشر الدكتور عبد الوهاب الاهواني بحثا في مجلة الاندلس الاسبانية (العدد ١٣ ــ ١٩٤٧) اثبت فيه ان كلا من الشاعرين الاندلسيين المنسوبين الى قرية (قبرة) معروفان، ولهما تراجم مدونة ولهذا فليس من داع لان نفترض ان الاسمين تحريفا لواحد عن الثاني « كما جاء في بعض الروايات » .

ويعجب بعض المؤرخين المستشرقين في ان يكون اختراع الموشح صادر عن شاعرين كلاهما من قرية واحدة هي قبرة وكلاهما في عصر واحد هو عصر الامير عبد العزيز بن محمد المرواني ــ ويتساءل المؤرخون انفسهم . لماذا لا يكون اختراع الموشح متعدد المنابع في وقت واحد وقد بعثت على تكوين هذا الفن عدة مؤثرات اجتماعية واقليمية وادبية وغنائية .

٣ ـ يوضع اللحن الثاني بترتيب آخر وقديكون الاختلاف .

ا ـ باستبدال الصورة الايقاعية بصورةاخرى او بتقطيع الكلمات بطريقة اخرى .

ب ـ باستبدال النغمة او الطبقة في طبيعةالسياق اللحني .
(وفي هذا الوشح استبدلت الطبقة فقط) .

ج ـ بتعديل يشمل الايقاع والنغمة والطبقة .

يشترط في اللحن الثاني ان ينتهي بنفس الصورة التى انتهى عليها اللحن الاول اى لحن الدور .

٤ ـ يكرر اللحن الاول على كلمات الدورالثالث ـ المسمى سلسلة (او غطاء) .
والسلسلة قد تكون ذيلا على الخانة وتتبع بالغطاء .

ـ وينتهي الوشح

اما قالب الليد (Lied) فان ترتيب ادواره كالاتي :

دور اول A ثم دور ثان A .

يراعى في صياغة اللحن ان تتعامل الالحان بتكرار معدل بين الصورة الاولى A والصورة الثانية A وهذا التعديل لا يغير في جوهر الصورة الثابتة في هيكل الوشح .

وبعد ذلك تأتي صورة جديدة ، وقد تكون مبنية على ايقاع جديد لتغيير معالم اللحن والايقاع وارتفاع الطبقة اذا امكن ويسمى مقطع B ويقابله في الوشح « الخانة » وفي خاتمة B تعود الصورة او جزء منها ، ويراعى في العبارة الموسيقية الرابعة او A ان تأخذ الصورة الانهائية الواردة في الـ A محط تام » حيث يصير الختام مبنيا على الصورة اللحنية والايقاعية التي دخلت بها الاغنية . وبالمقارنة نجد ان لحن الـ : Lied والموشحة من ينبوع واحد . انما الاثبات الذى نجده هنا هو عامل التاريخ والزمن بين عصر الموشحة وما كانت عليه المانيه في ذلك الزمان ، ثم عصر شوبرت والزمن الذى يفصل بين العصر الذهبي للـ Lied .

يقول نكلسون (Nichelson) (١٦٣) في اوائل القرن التاسع كانت اللغة العربية هي لغة الوثائق الرسمية . . وفي هذا الوقت ترجم ـ قسيس من اهل اشبيلية التوراة الى اللغة العربية لتعلم الى الطلاب بلغة شائعة .

ويقول « كوند » (١٦٤) ان ادب اسبانيا ماخوذ عن ادب العرب وتاثر به ، ولا شك ان الاسبانيين مدينون للعرب بلغتهم وآدابهم ومعرفتهم الفلسفية . . . » .

---

(١٦٣) من التاريخ الاسلامي والحضارة الاسلامية للدكتور احمد شلبي (ج ٤ ص ١٣٣) .
(A lieterary History of the Arab p. 476)

(١٦٤) التاريخ الاسلامي نفسه (الجزء نفسه ص١٢٤)

ثم يقول الدكتور احمد شلبي (١٦٥) تحت عنوان : « من الفكر الاسلامي للفكر الغربي » : « منذ نهاية القرن الثاني عشر كانت أهم المؤلفات العربية في الموسيقى قد تمت ترجمتها الى اللغة اللاتينية ، وقد تمت هذه الترجمة في مدينة توليدو (Toledo) ولا تزال آثار هذه الترجمات ظاهرة في الموسيقى الغربية حتى العهد الحاضر اذ يتجلى فيها ما نقله (France of Cobogne) (١١٦٠ م .) وهو الى حد كبير يتبع الكندي في ابحاثه الموسيقية ، وبعد فرانكو المذكور هذا ظهرت رسالة بعنوان (Ochetus) وهي تنسب الى (John of Garland) وموضوعها دراسة الانغام ، ويرى الدكتور حتي ـ المؤرخ اللبناني المعاصر ـ احتمال اقتباس عنوان هذه الرسالة : اوقاتيس (Ochetus) من كلمة « ايقاعات » العربية ـ اى انها محرفة عن اللفظ الاصلي ـ ايقاعات ـ وبالتالي اقتباس موضوعها نفسه من الفكر الاسلامي .

ثم يستشهد صاحب التاريخ الاسلامي والحضارة الاسلامية بما اقتبسه الغرب ـ بالاضافة الى الموسيقى الايقاعية ودراسة الانغام ـ الكلمات الاصطلاحية الكثيرة في الموسيقى وبعددها ـ وقد سبق ان اتينا على ذكر بعضها مع المقارنة في بحث الالات ، ثم انه يضيف الى المنقول للغرب ايضا القانون (The Kanoon) والبانديرة (وباللغة العامية (Pandero)) .

هذا ولا يمكننا الاسترسال في تعداد الشواهد والاثباتات (وقد تعدينا الصفحات المقررة لهذه الدراسة) لذلك سأعطي الآن صورة موجزة عن دور العود في تطور الموسيقى الاوروبية ، والذى يعتبر في نظر غالبية الباحثين انه من اصل عربي ، وقد اشار **كورت زاكس** الى ان موطنه الاول كان سومر وبابل (١٦٦) وبالنسبة الى التدوين الموسيقى المعاصر ايضا فانه من الانصاف للعود ان نذكر دوره فيه رغم ما يدعيه بعض علماء الغرب من ان العرب لم يعطوا نماذج للتدوين الموسيقى سوى بعض الرموز المرتبطة بالأبجدية العربية مرسومة على اوتار العود كما اعطاها الفارابي » .

ان هذا القول وحده يثبت نقطة الانطلاق في التدوين الموسيقى على اساس الجدول Tablature الذى رافق التدوين الموسيقى للعود في انحاء اوروبا واقتبسوا عنه وتفننوا بتحديد الدرجات والازمنة منذ دخل العود اوروبا حتى اواخر القرن السابع عشر . وانتشر في الغرب قبل تطور التدوين المتداول اليوم ، وسمي حينا بالجدول الفرنسي ، وحينا آخر بالجدول الالماني او الجدول الاسباني ، وذلك حسب الاساليب التي ابتعت في التعديل على مصطلحاته . وقد جاء

---

(١٦٥) نفس المرجع السابق (ج ـ ٤ ص ١٤٦) .

(١٦٦) « تراث الموسيقى العالمية » ترجمة دكتورة سمحة الخولي Our Musical Heritage **تاليف كورت زاكس .**

في كتاب الإغاني للاصبهاني عن التدوين الموسيقي العربي ما يؤكد ورود التدوين بشكل مثمر فاعل ، عندما كتب » (١٦٧) :

» ان اسحاق كتب الى ابراهيم بن المهدي بجنس صوت صنعه (١٦٨) واصبعه ومجراه واجراء لحنه (١٦٩) فغناه ابراهيم من غير ان يسمعه فادي ما صنعه . وقيل : وكتب اليه بشعره وايقاعه وبسيطه ومجراه واصبعه وتجزئته واقسامه ومخارج نغمه ومواضع مقاطعه ومقادير ادواره واوزانه فغناه « . وهذا يؤكد الوضوح اللحني والايقاعي في التدوين وهما العنصران الرئيسيان في الكتابة والقراءة الموسيقية المتداولة اليوم . ـ الباحث ـ .

اذن فقد كانت الكتابة الموسيقية بالنسبة اليهما لهواً ولعباً وتسليات يتفننون بها . وكانت الغازاً اصطلاحية في ما بينهما فلم تنتشر في عصرهما ، بل سجل اسسها الفارابي ونقلها زرياب وانتشر « التبلاتور » او الجدول في اوروبا . وفي ما يلي نماذج للجدول الموسيقي للعود Luth كما ورد عند العرب وفي كل من فرنسا ، والمانيا ، وايطاليا ، للمقارنة فيما بينهم ، ثم للمقارنة مع مظهر المدرج الموسيقي الصغير المعاصر الذي قد يكون مستوحى من الجدول بدوره ـ شكل ـ ٣٤ ـ أ ـ ب ـ ج ـ د ـ هـ ـ و ـ .

ويثبت هذه النظرية ما جاء في كتاب مؤتمر الموسيقى العربية الاول المنعقد في القاهرة ١٩٣٢ فيقول : » ظلت اوروبا حتى القرن السابع عشر تستعمل التدوين الموسيقي الآلي على شكل جدول (تابلاتور) يبين مواضع النغمات من الاوتار ، وكيفية العزف وقد اخذت هذا النوع من التدوين عن العرب « . واعطى ـ **فانسان داندي** ـ V. D' Indy ـ في مؤلفه الضخم : « التأليف الموسيقي » نماذج اقرب واوضح مثال : ـ انظر شكل ـ ٣٥ ـ .

وهكذا يتضح لنا ما كان من تأثير للموسيقى العربية على الموسيقى الاوروبية والحضارة الاوروبية ايضا .

العود ، اصله ودوره ، كما جاء في كتب العالم الغربي

المرجع الغربي / أ ـ (تعريف بالآلة) : لوت ـ Luth ـ بالفرنسية / Laute بالالمانية / Lute ـ بالانجليزية / Laud بالاسبانية / Chelys باليونانية / Liuto بالايطالية / Testudo باللاتينية . والعود آلة موسيقية قديمة من آلات النقر الوترية ، وهي مكونة من

---

(١٦٧) الاغاني الجزء ـ ٩ ـ ص ٥٤ .

(١٦٨) اي بجنس لحن وضعه ـ ابتكره وكتبه ـ

(١٦٩) اصبعه يعني مواق الاصابع على الاوتار ومجراه اي الانتقال من صوت الى آخر بتنقل الريشة والاصابع اما اجراء لحنه فيعني عباراته الموسيقية وتجزئتها الايقاعية وقد وجدنا عند الفارابي مصطلحات ايقاعية وكذلك مصطلحات لحنه وجمعت معا فكونت لحنا وايقاعا مقرونين .

ح ط ى | ط ح . . ك ل | ك ح . . . . م ن | م ح	عكس	س ن م | ن س . . ل ك | ل س . . . . ى ط | ى س

(الثانى)[٢] :

ح ط ى ك | ى ط ح . . . ل م ن | م ل ح	عكس	س ن م ل | م ن س . . . ك ى ط | ى ك س

---

(١) والاول من الأمثلة الثلاثة التى بالجدول ، هو الانتقال من المبدأ بثلاثة نغم ثم العود اليه بالانعطاف من الثالثة الى الثانية :

١ ـ صعود من المبدأ الأثقل

ح . ط . ى . ط \| ح . ك . ل . ك \| ح . م . ن . م \| ح

صول لا سى . لا \| صول . دو . ري . دو \| صول . مى . فا . مى \| صول

٢٤ / ٢٧ / ٣٠ ٢٤ / ٣٢ / ٣٦ ٢٤ / ٤٠ / ٤٢

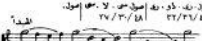


٢ ـ هبوط من المبدأ الأحد

س . ن . م . ن \| س . ل . ك . ل \| س . ى . ط . ى \| س

صول . فا . مى . فا \| صول . ري . دو . ري \| صول . سى . لا . سى \| صول

٤٨ / ٤٢ / ٤٠ ٤٨ / ٣٦ / ٣٢ ٤٨ / ٣٠ / ٢٧



(٢) والثانى من هذه الأمثلة الثلاثة ، هو الانتقال من المبدأ باربعة نغم ، ثم العود اليه بالانعطاف من الرابعة على النغم التى انتقل عليها .

نْ تَنْ تَنْـ ـنْ تَنْ تَنْ تَنْـ ـنْ تَنْ تَنْ تَنْ تَنْ
. . .O.O. .O. . .O.O. .O. . .O.O.

...الطريقُ نسلُكُه في إنشاء ثاني مركّباتِ(*) المُفصّل ، وفي ترتيبِ كلّ
...ها أنحاء من الترتيبِ ، وكلّما كَثُرَ أزمانُ كلّ دَوْرٍ من أدوارِ ١٠٦س
...ـبِ ، كان اختلافُ ترتيباتِهِ أكثرَ .

• • •

وهذا الايقاع ، هو من جنس « حثيث المتفاضل الثلاثي » الثاني ، الذي يقدم فيه الأعظم من الزمانين مقدما على الأصغر ، والقدماء من العرب ، كانوا يسمون هذا الايقاع باسم (حثيث الرمل) ، وهو عكس دور الماخوري ، ويوقعونه بالنقرات :
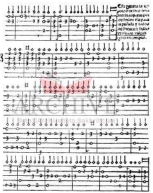


دور الأصل "حثيث رمل" من جنس حثيث المتفاضل الثلاثي (٦ من ٨)
♩ = ١٤٤

واذا سوعفت ازمنه هذا الايقاع ، فاخذ من جنس خفيف المتفاضل الثلاثي ، فانهم يسمونه (الرمل) .

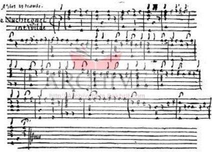
(*) « ثاني مركبات المفصل » يعني المركب المفصل الثاني ، وهو المتفاضل الرباعي ، والمستعمل من هذا الصنف هو ما يتساوى فيه زمانان ، وأما الأصناف الباقية فغير مستعمله لكونها من المركبات التي يمكن ان تنشأ من البسائط .
وفي نسختي (د) و (م) : « . . . في انشاء باقي مركبات المفصل » .

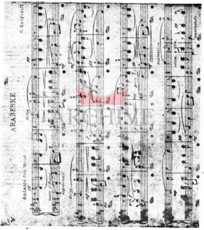




Este que agora se sigue es el otavo quaderno de musica para cantar y tañer que en la tabla del presente libro os dixe q̃ ballariades. En el qual hallareys villancicos y sonadas en castellano y en portugues y en ytaliano. las cifras coloradas es la boz que se ha de cantar porneys primero el villancico assi como esta en la vihuela y sabido bien tañer: despues yreys las cifras coloradas mirando q̃ cuerda dela vihuela tocan y aquella cantareys.




De Nachtegael int wilde


ARABESKE
Andante con moto

LA NOTATION

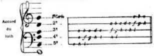
e, une série chromatique traduite en tablature de



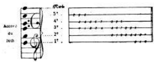
الجدول الألماني — Tablature allemande.



الجدول الفرنسي — Tablature française



الجدول الإيطالي — Tablature italienne



هيكل يشبه حبة اللوز من اصل شرقي وقد جلبها العرب الى اوروبا في القرن التاسع، وشيئا فشيئا انتشرت في اسبانيا ثم في ايطاليا وعمت اوروبا في القرنين السادس عشر والسابع عشر (١٧٠) .

المرجع الغربي / ب ـ تعريف الآلة (لوت Luth) : ـ آلة موسيقية عريقة في القدم، عربية او فارسية ، تشبه نصف اجاصة . من الآلات النقر الوترية ، وقد لعبت دورا يعتبر من أهم الادوار في تاريخ الموسيقى الآلية ـ يقصد في اوروبا ـ خلال القرنين السادس عشر والسابع عشر ، واصل التسمية عربية (ûd ـ عود) وينتمي الى عائلة الكيتار (Guitare) ومنها عائلة الكيتار القديم المسمى (Guitare Mauresque) نسبة للموريتانيين . وقد دخل الى اسبانيا في القرنين الثاني عشر والثالث عشر . وعرف ب : (Al-Ud) وحرف الى (Laud) في اسبانيا ثم (lut) في اللهجة الفرنسية القديمة (١٧١) .

المرجع الغربي /ج ـ عن الموسوعة الموسيقية الفرنسية ـ Fasquelle : ـ وفي هذه الفقرة يستحسن تلخيص شيء من بعض ما كتب في الموسوعة الفرنسية ـ Fasquelle ـ لأن تقديم الشرح الكامل كما ورد فيها حول العود وتاريخه واهميته والدور الذى لعبه والذى يمكن ان يلعبه يضيق عنه عدد الصفحات المقررة لهذه الدراسة بكاملها . . . !

وهكذا فسوف احاول التعرض لأهم مايتعلق بدراستنا هذه (على ان افرد للعود وحده دراسة وافية خاصة تليق بمكانته التى يحتلها في العالم الموسيقي الغربي نفسه) .

يقول الكاتب في عرض مستفيض حول اصل العود وما تحدر عنه من عشرات الآلات التي كوّن كل منها عائلة مستقلة برزت عبر الاجيال الاوربية والشرقية القديمة المندثرة ، والتي لم يبق منها سوى ما كشفت عنه الآثار في الحفريات او الرسوم والنقوش المحفورة على جدران القصور والهياكل الاثرية والاواني الفخارية ـ وغيرها من المستندات والرسوم والصور) .

ثم يستعرض الادوار التي تنقل بها في مختلف العصور وفي جميع الحضارات في الامم العريقة في القدم ابتداء من اقدم اثر ـ يعود الى عصر قدماء المصريين ـ مارا بجميع ادوار التاريخ القديم والوسيط حتى يصل الى عصرنا الحاضر .

وبديهي ان استعراض تاريخ آلة العود على النحو المذكور بشكل مستفيض يحتاج الى عدد ضخم من الصفحات خصوصا اننا سوف نتعرض له بالتحليل والتعليق والشرح وغيرها مما يحتاج الى خرائط ورسوم وصور الخ . . .

وساحاول في ما يلي حصر وتلخيص كل ما من شانه ان يساعدنا على اثبات دور العود كآلة عربية كان لها الفضل العميم على موسيقى العالم الغربي بشهادة علماء الشرق والغرب . وعلى امل تقديم تاريخ العود في دراسة شاملة مقبلة باذن الله .

---

(١٧٠) من القاموس الوسيقى : Nouveau Dictionnaire de Musique par : Paul Arma, et Yvon Tieno

(١٧١) من القاموس الوسيقى : Dictionnaire de Musique par : Roland de Candé

تقول الموسوعة : ـ Luth ـ اسـم مولدلالات وترية مصنوعة من جسم رنان تمتد اوتاره فوق لوحة على صندوق الآلة من طرف الى آخربشكل متواز مرورا فوق زند تجرى عليه الاصابع اثناء العزف . والعزف يكون نقرا ، اما بواسطةالاصابع المجردة او بحك الوتر بواسطة الظفر » . ـ ويلاحظ ان **الاصابع** وردت بصيغة الجمع ، اى ان العزف يكون على اكثر من وتر واحد وباكثر من صوت واحد في آن واحد (الباحث) .

ثم تقول :

. . . وجد العود عبر العصـــور باشكال واحجام مختلفة حسب البلد والعصر اللذين دخل في مجتمعهما ، وتبعـا للمستوى الحضـــاري والاجتماعي والفني في ذلـك البلد والعصر الذى لعب دورا فيه . وهكذا فقد كان العود اساســا للكثير من الآلات التي ظهرت باشكال متعددة ، منها المستدير ومنها المحدب والاجاصي واللوزي والمثلث الزوايا . . . وباحجام مختلفة بعضها الكبير وبعضها الصغير او المتوسط او ما كان زنده قصيرا او طويلا او بين هـذا وذاك . ومنهـا ما كان ذا مشط (١٧٢) او بدونه . . . الخ . . . .

ويعود الزمن بالعود حسـب الاكتشـافات الاثرية الى عهد المصريين القدماء حيث وجد العود ذو الزند الطويل ، وبعد المصريين اطلق الاغريق على العود اسم ـ Trichordon او ـ Pendura ـ ، وكما ان العود كان نادرا عند اليونان كذلك كانت الحال في روما » .

ثم يستعرض الآلات الهنديـة والصـينية العديدة التي تحدث عنـه وعن العائلات الوترية المشتقة منها ، شارحا اشكالها ومواصـفاتها وفوارقها ، الى ان يصل بنا المطاف الى منطقـة الشرق الادنى حيث ذكر هنا اسم العود كما يلفظ عربيا ـ L'td ـ ويشير الكاتب الى مراجعة كلمة ـ ûd ـ . وقد اورد صـورة جانبيـة للعود واخرى وجاهية ، الاولى من مجموعة ـ A.C.L. ـ والثانيـة من ـ Conservatoir Bruxelles ـ وجاء تصنيف العود تحت الرسم ضمن الآلات ذات الطبقات الحادة ، بينما نسـتعمله نحن في طبقات متوسطة هي اقرب الى الجهير في اوتاره الثخينة . ثم يسـتطرد الكاتب :

« وكلمة عود عربية صرفة وقد تركت اسمها الى التسـمية الاوروبية (المحرفـة) : لـوث ـ Luth ـ وكان انتقـال العـود الى اوروبـا بواسطة الموريتانيين ـ وهم سكان جبال المرتـه Maures ـ منذ المتوسط ـ عبر اسبانيا (انظر الخارطة شكل ـ ٣ ـ م) حيث سمي ـ L'aud ـ تحريفا للعربية ـ L'ûd ـ اى العود ـ وقد داب صانعو الآلات الموسـيقية ـ الذين يطلق عليهـم (حتى اليوم) : Luthior نسـبة للعود ـ على التفنن والابتكار في تطوير صناعته . وتدرج العود من اربعة اوتار الى ان اصبح العدد الكلاسـيكي لاوتار العود في اوروبا ، احد عشر » . وكان تدرجه هذا خلال العصور الوسيطة بشكل سريع ، وبقيت اوتاره مزدوجـة حتى بعد غزوة اوروبا وتبوئه عرش الآلات ، وشيئا فشيئا بدات تظهر الوتريات المشتقة منه الى ان جاء القرن السابع عشر حيث

---

(١٧٢) المشط هو مربط الاوتار وقد سبق شرحه في تعريف العود عن الفارابي .

ابتكر العديد من اصناف العود المتطورة لتفي بالحاجة على مدى التطورات الموسيقية في التاليف والتلحين ، ولحاجة العازفين الى ضرورات الجديد في تقنية العزف وتطبيق المعزوفات المعقدة البناء مما يتطلب طواعية من الآلة ومهارة من العازف . . . وظهر العود المسمى Luth Théorobé ـ وال ـ Archiluth ـ(١٧٢) وال Chitarron ـ Théorobe Chitarron وغيرها الكثير . لم يقول : وقد وضع في العود دراسة ادبية هامة في اوروبا في اواخر القرن السادس عشر . والشكل ـ٢٦ـ يبين لنا مراحل التطور في صناعة العود وتحسنه عبر القرون الوسطى .







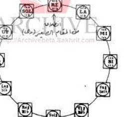


(١٧٢) وتشاء الصدف ان يسافر الزميل العراقي الاستاذ منير بشير وهو عازف العود المجيد Soliste virtuose ـ الى اوروبا حيث جرت مناظرة بين عوده العربي والعود الاوروبي المسمى ـ لوت Luth وذلك في بعض العواصم الاوروبية وفي مسارحها الجامعية وعلى مستوى الاوساط الاكاديمية في اعلى مستوياتها وتكلمت الصحافة عن عودنا العربي الاصيل واجمع النقاد على ان العود العربي كان يبدو من جميع الوجوه اكثر شبابا من العود الابن . والشكل ٣٢ ـ يمثل الاستاذ منير بشير يعزف على عوده وعن يمينه يبدو اشهر عازفي اوروبي على العود ـ Luth ويدعى في دوبير ـ وهو يشد على عوده احد عشرة من الاوتار المزدوجة .

وفي الفصل الثاني يتكلم عن الدور الهام الذى لعبه العود فى القرن السادس عشر ، حيث كان الى جانب دوره كآلة لها شخصيتها وطابعها الخاص وصوتها الرقيق الشاعرى دور آخر جديد برز فى المصاحبة – L'Accompagnement – للغناء الكلاسيكى الافرادى الغربي بما فى فن (الاصطحاب التوافقي L'Accomp. Harmonqie) هذا من روعة توافقية دسمة :

وفى الفترة الواقعة بين القرن السادس عشر والقرن الثامن عشر ، ظهرت مؤلفات جديدة من نوع الكونشرتو (Concerto) وهي مؤلفات معدة خصيصا لاظهار براعة العزف الافرادى بالتناوب والتجاوب والتناظر بين المجموعة الاوركسترالية والعود – الباحث – (١٧٤) .

« وكان المؤلفون يتسابقون فى التاليف لهذه الآلة بحيث صار للعود مجموعة ضخمة من المؤلفات من مختلف الاشكال والالوان » .



– شكل ٣٧ –

(١٧٤) ومن اهم هذه المؤلفات اختار المجموعة التالية:

Bach, OEUVERES our Luth
Vivaldi Concerlto pour luth et Orchestre a cordes
Newsidler, Garsi de Parma, Pieces pour Luth.
Dowland, The First Book of Ayres.
Le Roy, Airs de Cour

ومن اهميته التاريخية والفنية قال الكاتب : « يعتبر العود من الناحيتين التاريخية والفنية ذا شان عظيم ومكانة رفيعة المقام ، وانه لمن المرغوب فيه ، منذ اكثر من نصف قرن ، السعي باخلاص لتمهيده تثبيتا لمكانته وعودة نهضته متحليا بسيماء التطورات التي وصل اليها الفن الموسيقى في هذه الايام » .

ثم يعدد الكاتب حسنات الآلة من الوجهة « الهارمونية » وطاقاتها البوليفونية « بصورة عامة فيؤكد انها تمتاز بروعة الوقع التوافقي الجميل للاصوات ، خصوصا عندما ينقر على الاوتار بالديوان المالف (Octave Harmonique) (يعني بالعزف على وترى القرار والجواب معا حيث تتصاعد الرنات الهارمونية جذابة اخاذة تسحر الالباب روعة وجمالا لحسن تناسقها في الاسماع) .

(وهذا نحسه في العزف البسيط المعروف لدينا ، وذلك عندما تنتقل الريشة مناوبة بين وترى القرار والجواب لنفس العلامة وبشكل شبه متلاحم ـ الباحث ـ) .

والى هنا اكتفي بما لخصته مما كتب في الموسوعة الموسيقية (Fasquelle) حول « العود » ودوره وامكانياته ومكانته في اوروبا ، لاقيم وضعنا هنا في شرقنا العربي الكبير في هذه الحقبة من التاريخ . . .

لقد تمكن **زرياب** لوحده من غزو العالم خلال فترة جد قصيرة في عمر التاريخ وبناء الامم . فماذا كان سلاحه ! . . العزيمة والثبات والثقة . . وما الذي كان يدعمه ! . المال والدولة . . . والاستقرار . فالمال يمثل العصب المادي لسد الحاجية . . كل الحاجة . . ومن جميع وجوهها ، وبالدولة دعم معنوى مطلق يشحذ الهمم ويشدد العزائم . . وبالاستقرار ترتاح النفس فيبعث النشاط وينطلق فتنفجر ينابيع المواهب المعطاء . . .

ولا تكفي المواهب وحدها ان لم يساندها العلم . . وكان ان فتح اول معهد موسيقى على مستوى علمي راق . وفاقت شهرة زرياب ومنجزاته ما وصل اليه نجوم السينما والاذاعة والتلفزيون في العصر الحديث ، وراح ابناء المجتمعات الراقية ، كل المجتمعات في كل الامم تتبع مبتكرات زرياب حتى في طريقة تصفيف شعره واصلاح هندامه والعناية باناقته واعداد موائده في المناسبات والولائم ، حتى اصبح خاصة النبلاء والاشراف في العالم يلتزمون بتقليد كل ما يصدر عنه من تصرف ، ليشار اليهم بانهم السباقون في مجاراة عصر زرياب سيد الاناقة والذوق الفني الرفيع طرّاً .

فاما المواهب . . فانها متوفرة . واما العلم فقد اصبح ميسورا في بعض العواصم العربية وعلى مستوى مقبول ، واما التخطيط والتوجيه واحتضان المواهب الجاهزة علميا ودعم استقرارها ومساعدتها على التفرغ للعطاء . . . فلا !!! المؤلف الموسيقى القادر على العطاء علما وموهبة يعجز عن التنفيذ ! لماذا ؟ لسعيه وراء رزق عياله . ولحاجته للاوركسترا ايضا ، ذلك السلاح الفعال ، للقيام بتجارب ضرورية تضع الاسس العلمية الذوقية للبوليفونية العربية ذات السلم الـ (Ultra-Chromatique) وهي غير متوفرة لديه واذا ما اراد جمع مثل هذه الاوركسترا لحسابه الخاص فانه لا عجز من ان يقدر على تامين صرف اتعاب العازفين . فما العمل اذن ؟ . . . .

ـ في القاهرة يوجد اوركسترا سمفونية وعليها ان تساعد المؤلفين الموسيقيين العرب في تجاربهم ثم لعرض الناضج المتكامل منها على جمهورها .

ـ في بيروت يوجد اوركسترا سمفونية (وقد وضعت اخيرا تحت تصرف المؤلفين البوليفونيين للقيام بتجاربهم وقدم الاوركسترا اعمالا موسيقية لبنانية عربية سمفونية تناولت فيها حكايا عصر امجاد بلقيس واسطورة السندباد وسحر الشرق العربي وحتى التراث الاندلسي .

ـ وفي بغداد تم تشكيل نواة لاوركسترا سمفونية !!

ـ وفي الشام (دمشق) بدأت الاستعدادات لايجاد نواة لمثل هذه الاوركسترا (كما بلغني) ولكن ليس المهم وجود هذه الاوركسترات لتعزف اعمالا غربية من القرون الوسطى او العصر الحديث ، بل رسالتها تتم بمؤازرتها للمؤلفين الموسيقيين العرب ممن نالوا قسطا وافرا من العلم والثقافة الفنية والادبية والاجتماعية ، وخبروا أسرار موسيقاهم العربية ، واكتسبوا تجارب الموسيقى العالمية ليبدأوا من حيث انتهى غيرهم ، وليكونوا نقطة الانطلاق الجديد لمستقبل رائع .

ولن يكون هناك نجاح مالم يكن بين العواصم رباط وتعاون فني ، وقد اصبح بالامكان قيام مثل هذا التعاون بعد قيام :

« المجمع الموسيقي العربي » الذي انبثق عن جامعة الدول العربية وبرعايتها . (ومن اهدافه الرئيسية احتضان الموسيقى العلمية وتشجيعها) .

وقد درجت شخصيا على اجراء حلقة اتصالات مستمرة مع الزملاء اعضاء المجمع الكرام ، وذلك عن طريق المراسلات الدورية مراحل لتبادل الاراء حول كل جديد يطرأ من تجارب فردية الى نشاطات جماعية في سبيل تعاون صادق مثمر بين اعضاء مجمعنا الموسيقى العربي الفتي .

وكان ان لمست تجاوبا مشجعا من حضرات الزملاء الاعزاء ، وتكاد لا تمر تجربة جديدة في بلد عربي الا والقى اخبارها ، كما انني بدوري أعلِم من يهمهم الامر من الاعضاء بكل ما امر به من تجارب وابحاث .

وكنت في مؤتمر الموسيقى العربية الثاني الذي عقد في المغرب العربي في فاس بتاريخ ٨ ـ ١٩٦٩/٤/١٨ ـ وهو المؤتمر الذي مهد لقيام مجمعنا الموسيقى العربي ـ قد عرضت دراسة نظرية حول سلالمنا الموسيقية العربية ووضع الاسس الهارمونية لها مؤكدا ايماني بافضلية اعتماد السلم المعدل للموسيقى ذات الارباع وعلى اساس السلم الـ :
(Ultra-Chromatique) ودعمت وجهة نظري هذه بعرض نموذج عملي يطبق البوليفوني والبوليفوني ـ اي تعدد المقامات (Polytonic) بسلالم عربية تسير بشكل افقي (Horizontale)
وعمودي (Verticale) في وقت واحد ـ وبآلات شرقية غير معدلة ـ .

وقد لمست تشجيعا من حضرات الزملاء اعضاء الوفود العربية دفعني لمتابعة هذه التجارب ، والتوسع بها فعمدت الى بناء قالب موسيقي علمي وهو قالب الـ (Fugue) وامررت فيه جميع

الاساليب العلمية البوليفونية المعمول بها عالميا ولكن على اساس المقامات الشرق ـ عربية من ذوات الارباع ـ بواقع ابعاد تتضمن ثلاث ارباع الصوت ـ .

وسوف اعد مجموعة من هذه الاعمال لتكون مدرسة علمية ـ لا لتسمع من قبل الجمهور ، بل لتكون عونا ومقياسا علميا للعاملين فى ميدان التاليف الموسيقى العالى فيرجعون اليه فى ابحاثهم وتجاربهم كجدول يضم جميع الشروط الخاصة بالبناء التوافقى (Construction Harmonique) على ابعاد السلالم الشرق ـ عربية الكلاسيكية المتداولة .

ولكن هناك عقبة تحتاج الى تذليل ، وهى ايجاد العائلات الهوائية من نحاسية وخشبية (Instruments a Vent Cuivres et Bois) تستطيع تأدية السلم الـ : (Ultra-Chomatique) .

وكان قد عرض فى مؤتمر فاس للموسيقى العربية المذكور آنفا محاولة جريئة قام بها عضو وفد العراق الشاب السيد حسام يعقوب ، حيث شاهدنا تصميما لصنع آلة الفلوت قادرة على تنفيذ السلم الـ (Ultra-chromatique) والتى (فى الواقع يمكنها حل هذه المشكلة من زاوية واحدة تختص بآلة الفلوت وعائلتها فقط ، وهذا لا يكفى طبعا . ذلك اننا بحاجة الى قاعدة تشمل جميع الآلات الهوائية ليكون البناء الهندسى فى الخطوط الهارمونية العريضة لكل عائلة مستقلة ذات طبيعة واحدة ، وتنتمى الى نفس الفصيلة متكاملا وغنيا ، بحيث تتجاوب جميع العائلات الآلية فى اعمال سمفونية عربية شامخة تساعد على تصوير امجادنا وتراثنا التاريخى النابض بلوحات موسيقية ومسرحيات غنائية بكل ما فى هذه الكلمة من معنى ، فنعيد الصورة الخالدة التى رسخها فى سجلات التاريخ زرياب العظيم .

وانى مستمر فى تجاربى ، وكذلك يفعل البعض من الزملاء المجدين فى لبنان والعواصم العربية بانتظار بارقة الامل . .

واخيرا لاحت هذه البارقة حينما تلقيت من الدكتور الحفنى رسالة خاصة يبشرنى بنجاحه شخصيا فى تحقيق الحلم الذى يراودنى فى تكامل عناصر الاوركسترا السمفونية العربية ، فقد تمكن الدكتور الحفنى من ايجاد القاعدة الخاصة والناجحة فى ولادة الآلات الهوائية المعنية من نحاسية وخشبية . وحثنى الدكتور على الاستمرار فى تجاربى العملية وفى كتاباتى السمفونية العربية ووضع القواعد الخاصة بها لانه لن تمضى فترة وجيزة ـ يقول الدكتور الحفنى ـ حتى تكون العائلات الهوائية جاهزة للعمل والتنفيذ ، وحينئذ ستعود موسيقانا العربية الى متابعة رسالتها الازلية وتقدم الى العالم مدرسة جديدة ، يسعى اليها علماء الموسيقى فى العالم من جميع اصقاع الارض للتزود من ينابيع الموسيقى العربية من جديد ، فيعيد التاريخ نفسه اثر هذه الجهود ، وبنتيجة المبادرة ستبقى بلادنا العربية المنطلق الاول والاخير فى تصدير الفكر الموسيقى ونشره وحفظ تراثه من الضياع .

وسيسعى الباحثون الينا ، الى جديدنا المبنى على التراث الاصيل ، والعالم متعطش الى الجديد ، فكيف اذا كان هذا الجديد يحتضن التراث الكلاسيكى العظيم ؟ . . . فلنصمم ولنعمل . . . ولنتداول فى شئون المستقبل . . . ولنتعاون بعزيمة وثبات . . .

وحينئذ . . . !

وحينئذ فقط تصدح موسيقانا فى ارجاء المعمورة .

ترجمة : صدقي عبدالله حطاب

الموسيقى والموسيقيون والتوصيل *

خمس مقابلات اجراها جاك بورنوف (١)

Jack Bornoff

المقابلة الاولى

مع لوكشيانو بيريو Luciano Berio

بالاشتراك مع فيتوريا اوتولنجي Vittoria Ottolenghi

(يوليو ١٩٧٢)

---

* Bornoff, Jack, Music, Musicians, and Communication : Five Interviews, Cultures, Vol. 1, No. 1, 1973, pp. 113-161. Unesco et La Baconniere

في نهاية عام ١٩٧٢ اصدرت منظمة اليونسكو مجلة فصلية دولية بعنوان « ثقافات Cultures » لتحل محل مجلة تاريخ العالم التي ظلت اليونسكو تصدرها من عام ١٩٥٢ وحتى نهاية عام ١٩٧٢ . وقد كانت هذه المجلة مخصصة للتاريخ بأوسع معانيه مسايرة لمتطلبات العصر الفكرية فقد خرج العالم من الحرب العالمية الثانية وهو يحس بالحاجة الى التأمل والى دراسة الماضي ومراجعة الثقافات مما ادى الى ظهور اعمال تاريخية كثيرة ومتنوعة .

وقد صدر العدد الاول من هذه المجلة وكان بعنوان الموسيقى والمجتمع » وضم عددا من المقالات والدراسات والمقابلات المتصلة بهذا الموضوع . ومنها مقابلات خمس نشرت تحت عنوان « الموسيقى والموسيقيون والتوصيل » وهي التي نترجمها في هذا العدد * وقد اوردنا تعريفات قصيرة بالاشخاص الذين اجرى الباحث الموسيقى بورنوف مقابلات معهم ، اما الموسيقار الخامس وهو وبير فنرى ان المقابلة معه تحتوي على اشارات كثيرة الى حياته واعماله . كما اضفنا بعد اسم كثير من الموسيقيين تاريخ ميلادهم وتاريخ وفاتهم ـ ان تمكنوا من التوفر ـ لعل ذلك يساعد على تصور عمل هذا الموسيقار في اطاره الزمني . (المترجم)

(١) جاك بورنوف : باحث موسيقي انجليزي ، اشتغل مساعد رئيس برنامج في الاذاعة البريطانية . وفي عام ١٩٥٢ عين سكرتيرا تنفيذيا للمجلس الدولي للموسيقى (اليونسكو ـ باريس) . وقد صدر له في عام ١٩٧٢ كتاب بعنوان « الموسيقى ووسائل اعلام القرن العشرين » .

لوكشيانو بيريو ، ولد في ايطاليا عام ١٩٢٥ ، وهو موسيقار ايطالي استخدم التأثيرات القرائية في مقطوعته « الدوائر » مثلا للصوت والقيثارة والتي نشر . كما كتب موسيقى اليكترونية واعمالا تسمح بحرية الاختيار للمؤدين كما في قطعة « الحركات المجسمة » .

وقد تبوأ بيريو كمفكر وكمؤلف موسيقي وكاستاذ للفرق الموسيقية وكمعلم ، مكانة بين قادة ممثلي الحركة الطليعية الموسيقية . ويمتاز اسلوبه بالجمع بين الغنائية والتعبيرية مع استخدام احدث التقنيات الاليكترونية .

بورتوف

هلا حاولنا ان نحدد عنصر النجاح في توصيل الموسيقي بشكل عام والعمل المعاصر بشكل خاص الى الجمهور ؟

يقاس نجاح العمل عادة بعدد الناس الذين يذهبون لسماعه ، وبحدة التصفيق . ويقاس في ايامنا التي تهيمن عليها وسائل الاعلام بعدد الاسطوانات التي تباع ، وبما يتفحصه مدير برنامج اية اذاعة او تلفاز في صباح اليوم التالي للاذاعة من ارقام الابحاث الخاصة بجمهور المستمعين .

ولهذا دعنا نتناول بالبحث الوقائع الموسيقية « الحية » ـ الحفلات الموسيقية والمهرجانات وغيرها ـ ووسائل الاعلام كوسائل كثيرة لتشجيع الموسيقى في هذه الايام .

بيريو

انني كموسيقي لا اؤمن بتشجيع الموسيقى بشكل عام كسلعة ، وانما اؤمن بتشجيع الافكار حول الموسيقى . وكثرة الافكار حول الموسيقى تتناسب مع كثرة الاوضاع الثقافية والاجتماعية . ان الوضع الايطالي يختلف عن الوضع الفرنسي ، والفرنسي يختلف عن الالماني ، وهلم جرا . ان تحليل الطريق الى النجاح يتطلب ادوات تختلف باختلاف الاقطار ... ان **سان سينز** Saint-Saens (١٨٣٥ ـ ١٩٢١) في فرنسا اكثر « نجاحا » من **شو اينبرج** Schoenburg (١٨٧٤ ـ ١٩٥١) ، و**ريتشارد شتراوس** Straus (١٨٦٤ ـ ١٩٤٩) في المانيا اكثر نجاحا من **ماهلر** Mahler (١٨٦٠ ـ ١٩١١) ، و**فيبرن** Webern (١٨٨٣ ـ ١٩٤٥) **وبيرج** Berg (١٨٨٥ ـ ١٩٣٥) في فيينا ، **وبارتوك** Bartok (١٨٨١ ـ ١٩٤٥) في المجر وفي الولايات المتحدة . **وبوتيشني** Puccini (١٨٥٨ ـ ١٩٢٤) ، **وماسكاجني** Mascagni (١٨٦٣ ـ ١٩٤٥) في ايطاليا اكثر نجاحا من **ديبوسي** Debussy (١٨٦٢ ـ ١٩١٨) . ولكن الحقيقة هي ان فكرة النجاح لا تمت الى حجم ومحتوى العمل « الناجح » نفسه الا بسبب ضعيف . وهذا ما يجعلني احس بمقاومة ما لقبول كلمة نجاح دون تمحيص ، انها سمة لعصرنا هذا ، عصر وسائل الاعلام . ان هنالك انماطا كثيرة ومتباينة من النجاح بقدر تعدد وتباين طرق تناول الموسيقى . ويعني النجاح في مقياس العقلية الاعلامية ان يبيع المؤلف الموسيقي اكبر عدد من الاسطوانات ، وان تظهر في الصحف كثيرا . ولكن الافكار حول الموسيقى يمكن ان تمثل تمثيلا ناجحا عملية ثقافية بطريقة بارعة ، وقد يقول المرء قولا يبدو متناقضا حين يصفها بانها طريقة « صامتة » . ان الابحاث الموسيقية والانجازات التي حققها مؤلفون موسيقيون من امثال **شو اينبرج ، وفيبرن** قد غيرت وجه الموسيقى في هذا القرن ، بالرغم من انه قد يقال انهما كانا غير ناجحين في ايامهما . ان ربط رؤيتهما الموسيقية وانجازاتهما بفكرة النجاح هي كربط بعض اكتشافات العقل البشري الهامة مثل نظرية النسبية ببرنامج تلفازي . انه كالقول بان **مونتيفيردي** Monteverdi (١٥٦٧ ـ ١٦٤٣) **وموتسارت** Mozart (١٧٥٦ ـ ١٧٩١) **وبيتهوفن** Beethoven (١٧٧٠ ـ ١٨٢٧) . **وديبوسي** كانوا ناجحين ، او ان **ليوناردو دافنشي** كان رجلا ذكيا ... انني اجد ان هذا كله لا يتصل بالموضوع .

بورنوف

الا يمكن مع هذا تضييق شقة الزمن بين الجهد الهائل الذى يبذله العالم او المؤلف الموسيقى ، وبين الجزاء الذى يحتاجه لكى يتابع جهوده هذه ؟

بيرلو

ان هذا يتوقف على نوع الجزاء الذى يحتاجه . اننى اشعر ان العقول المبدعة فى هذه الايام اكثر ادراكا لموقعها ووظيفتها فى المجتمع منها فى اى وقت مضى . ان من الاشياء التى ساهمت فيها وسائل الاعلام هدم الفكرة الرومانسية الخاصة بالبرج العاجى ، حتى اننى صرت اشعر ان وجود « عبقرى » منعزل او عبقرية مغمورة او اسيرة فهمها (مثل **شوبرت** Schubert (١٧٩٧ — ١٨٢٨)) اصبح اليوم امرا بعيد الاحتمال جدا . فلو ان واحدا مثل **رامبو** قرر اليوم ان يذهب الى افريقيا لوجد وراءه آلات تصوير هيئة الاذاعة البريطانية وهيئة الاذاعة الكندية والاذاعة الفرنسية والاذاعة الايطالية ، على اننا ونحن نتعامل مع اعداد كبيرة ، مع وسائل الاعلام ، علينا ان نواجه مختلف صنوف التناقضات . وعلينا ان نوجد وحدة بين الاضداد ، بل وان نكون قادرين احيانا على استخدام الجوانب السلبية فى بعض المواقف . ان الموسيقى ستظل دائما فى يد الافراد ، وان كانت فى نفس الوقت وسائل ادائها فى عالم اليوم ، والتعريف بها ، مرتبطة ارتباطا عميقا باساليب صناعية مثل المذياع والتلفاز والاسطوانات وغيرها .

ولهذا — وبعبارات عملية صرفة (اننى لا اتحدث من الحياة الروحية او الفكرية) — فان فكرة وجود المؤلف الموسيقى فى برج عاجى تناقض اضطرار المؤلف نفسه لقبول وسائل الاعلام كاسلوب لجعل افكاره مسموعة . وهذا يثير مشكلة ايديولوجية اساسية امام من يرى ايضا فى الموسيقى عملية اجتماعية . وعندما يكتب عالم اجتماعى كبير مثل **ادورنو** Adorno ضد التذوق الموسيقى ، وضد وسائل الاعلام ، يتصور المرء انه يرفض ان يسلم بان **كونشرتو** الكمان **لشو ايبرج** « ليس ناجحا » مثل نجاح اغنية شعبية يغنيها **فرانك سيناترا** Sinatra . على ان هذا خطأ ، مهما كان تذوق الموسيقى متدنيا ، لان اقل مايقال فى هذا انه يقارن بين شكلين من الواضح انهما غير متصلين ببعضهما .

لقد اثارت وسائل الاعلام مسألة الاتصال باعداد كبيرة ، كما انها اكدت الآراء المنفصلة والمتباينة لدى جميع المستمعين المحتملين . ان للموسيقى فى مجتمعنا وظائف كثيرة طبقا للخصائص الاجتماعية المختلفة — ولا نعنى بذلك الطبقات بالمعنى البورجوازى وانما نعنى البيئات الثقافية . هناك موسيقى تؤدى وظيفة معينة بين الشعب : والتمييز الاساسى فى الثقافة الغربية فى هذا المجال هو بين ما يسمى بالموسيقى الجادة والموسيقى الشعبية . ولكننا ندرك ان وسائل الاعلام قد اكدت هذا الموقف ، بل اثارته واستغلته فى حالات كثيرة . وهى تحتاج الى تقسيم الموسيقى الى فئات حتى تستطيع التحكم فى هذه المجموعة الضخمة والمتباينة من الاصوات التى تسميها موسيقى ، وان تبيعها تحت بنود منفصلة . وتلصق عليها اوراقا تحمل اسماءها حتى يستطيع الناس ان يتعرفوا على الانتاج بسهولة . واذا كنت اعارض شيئا فاننى اعارض عملية الالصاق هذه لاننى اعرف دائما ان الورقة الملصقة لا تتفق مع حقيقة المضمون . انك عندما تستطيع ان

تلصق اسما على شيء ، فان هذا الشيء يكون قد مات او اصبح شيئا آخر . فكرة في « شكل السوناتا » ان ما نقدر عليه هو ان نحس بالعمليات وان نصفها ، لا ان نطلق الأسماء على الاشكال .

__بورنوف__

انك تعادل « الصاق الاسماء » بالبيع ، وتعتبر هذا ــ نتيجة لايماءات تجارية ــ طريقة لقتل الموسيقى الحية ...

__بيرو__

.. لقتل **معنى** الموسيقى

__بورنوف__

ولكن هناك الصاق اسماء في الاذاعة ، ولعل هذه هي الطريقة التي يمكن ان تعامل بها الموسيقى معاملة لطيفة جدا . ان فصل القنوات والبرامج وانشاء البرنامج الثالث والبرامج **الثقافية** ، و « **محطات الموسيقى الجيدة** » في الولايات المتحدة ، كل هذه الصاق اسماء على نحو ما .

__بيرو__

كلا ، انني اعني الصاق الاسماء على الانتاج : موسيقى الطبيعة ، والموسيقى المسلسلة ، وموسيقى النغمات الاثنتي عشر ، وموسيقى الكلاسية الجديدة ، وموسيقى ما بعد هذا او ما جد بعد ذلك وهلم جرا مما يقابل الفكرة الرومانية القديمة فسلم واحكم (فرق تسد) . ان هناك ميلا طبيعيا في العلاقات الانسانية لتقسيم الاشياء للسيطرة عليها بشكل افضل وترويجها بالطبع .

__بورنوف__

ألا يمكن ان يعني هذا في هذه الحالة قسم لتساعد وتعزز بشكل افضل ؟

__بيرو__

ان لوسائل الاعلام انتاجا موسيقيا مثيرا للاعجاب ، ولديها موسيقيون مدهشون وبعض مؤلفي الموسيقى المهمين جدا . ولكن ماذا تفعل هذه الوسائل في سبيل تعزيز افكار الموسيقى ؟ ان الموسيقى معلم عظيم واداة فكرية لمساعدة الناس لاقامة علاقات بين الاشياء ، حتى ولو كان هذا يتم بطريقة مجردة . ولعل اهم دور تقوم به الموسيقى في مجتمعنا هو تعليم الناس كيفية العثور على علاقات بين الاشياء ، بل واختراع هذه العلاقات . ان الموسيقى نموذج من السلوك ، وتمرين على ربط الاشياء لا فصلها .

واذا اراد المرء ان يتم هذا في ثقافتنا التي تسيطر عليها وسائل الاعلام فان عليه ان يتعلم كيف يستخدم هذه الوسائل . ان على اي امرىء مرتبط بمشكلات اجتذاب جمهور كبير ان يكون مدركا للمضمون الداخلي للاشياء ، وان يكون قادرا على ممارسة اختيار صارم لا يتعلق بالاشياء وانما بالافكار .

والنظرة السائدة للوسائل الفنية هي أنهاموضوعية ومنصفة ، ومن ثم فهي قادرة على نشر الرسالة الموسيقية بشكل موضوعي . ولكن هذاغير صحيح ، فلكي تكون الوسائل مفيدة حقا عليك ان تتخذ اولا قرارا داخليا ، وان تكون لديك فكرةواضحة عما هي الافكار الاساسية الملموسة ، والا وجدت نفسك في وضع يماثل الاوضاع الموجودةفي بعض البلدان ذات الذوق الثقافي الرفيع ، حيث تعمل الاذاعة والاسطوانة على تخريب آذانوعقول الجمهور الموسيقي الكامنة وذلك عن طريق مستويات الموسيقى الشعبية المتدنية جدا .

واذا أريد للموسيقى ان تعزز في أيامنا هذهبطريقة نافعة وذات معنى فيمكن أن تستخدم الوسائل ، بل يجب ان تستخدمها على ضوءايديولوجية .

بورنوف

تجرى في هذه الايام عدة محاولات مهمةلتوسيع جمهور مستمعي الموسيقى الجادة بيث برامج على شبكات الارسال الشعبية ــ مثل اذاعة لوكسيمبورج او الاذاعة المحلية الفرنسية ــ هذه البرامج التي لا تسمع عادة الا ضمن ما يسمى بشبكات الارسال الثقافية .

بيريو

ولكن لنذكر ان المستمعين يستطيعون دائماان يغيروا القنوات في خلواتهم في منازلهم . ويمثل هذا ايضا اختيارا من جانب المستمع . انني أرىفي المذياع تأكيدا لما يمكن ان يقع في الحياة الحقيقية . ان المذياع والتلفاز هما في الاساس أداتا اعلام . ويشبه الحال اخذك كتابا من الفن به صور فوتوغرافية للوحات موجودة في مكان بعيدعنك . فاذا كان مثل هذا الكتاب يتناول رساما عظيما من عصر النهضة وبيعت من الكتاب نسخ كثيرة فان ذلك يجب ان يعني ان هذا الرسام يحتل مكانا هاما جدا في اذهان الناس . ومثل هذا يجب ان يكون حال الموسيقى من خلال المذياع والتلفاز .

ولكن الى أي مدى تمثل وسائل الاعلام اهتمام المستمع الحقيقي ؟ ان وسائل الاعلام تتبع قانون **باركنسون** Parkinson مثلها مثل أية اجهزة صناعية كبيرة اخرى ، وكذلك دور الاوبرا وفرق الاوركسترا الهارمونية وكثير غيرها من المشروعات الموسيقية . الا ان هذا الجهاز يصبح بعد درجة معينة من التعقيد عاجزا عن انتاج ما يحتاجه اليه الناس من البضائع ، وانما يعمل للمحافظة على بقائه وبهذا يصبح عاجزا من رؤية سبب وجوده ، ويتقوقع على نفسه .

بورنوف

اذا افترضنا ان للاذاعة وظيفة مزدوجة ــ في خلق برامجها وفي عكس حياة المجتمع الثقافية ــ فان المذياع والتلفاز يمكن ان يزيدا من شعبية الموسيقى باعلام الجمهور بالنشاط الموسيقي الخارجي . ان عددا من محطات الاذاعة قد أوجدت خدمة ــ على غرار خدمة المجلة ــ ذات فائدة كبيرة في اعلانها في أوقات مختلفة من النهار والمساء عن وقائع موسيقية في مختلف ارجاء البلاد حتى ولو كان المايكروفون لا يصل اليها .

الا تعمل الاذاعة المحلية السائرة الآن في درب التطور على اقامة جماعات موسيقية اصغر واكثر تخصصا ، حيث سيكون التبادل المستمر بين المحطات المحلية وبين جمهورها المباشر مفيدا تماما للموسيقى ؟

بيرو

اجل ، ان لدى تجربة شخصية تتصل بهذا التطور فى الولايات المتحدة حيث لم يقتصر البث على الحفلة الموسيقية التى قدمت فيها فرقة الاوركسترا السيمفونية الامريكية فى مركز لنكولن وانما شمل ايضا التمرينات . غير ان هذا يتضمن نظرة متنوعة جدا للبث الاذاعي . ان هذا ممكن في امريكا ، حيث توجد محطات صغيرة غير تجارية كثيرة اكثر مرونة من غيرها ، وحيث تستطيع ان ترتجل على الفور . وهذا يختلف عن مؤسسات الاذاعة الحكومية او شبه الحكومية التى يجب ان ترسم برامجها قبل تنفيذها بوقت طويل . كما ان هذا يفترض اتصالا ممتازا مع اتحادات الموسيقيين حتى يمكن استخدام اعمالهم فى الاذاعة . وعلى اية حال هناك فائدة كبيرة فى تقليص شبكات الاذاعة والتلفاز الى وحدات صغيرة ، كل وحدة لها مسئولياتها الخاصة بها .

بورنوف

بالرغم من ان التلفاز يتمتع من بين جميع الوسائل باكبر عدد ممكن من الجمهور الا انه كان اقل هذه الوسائل احتفاء بالموسيقى . التى اعرف ان سلسلة البرامج الاثنى عشر ، التى قدمتها منذ مطلع العام الماضي تحت عنوان « هذه هى الموسيقى والموسيقى » احدثت اثرا عميقا . وقد يكون من اسباب ذلك جراة التلفاز الايطالى فى بثها على شبكته القومية فى انسب وقت للمشاهدة .

بيرو

ابتدات مؤمنا بان المذياع والتلفاز هما فى الدرجة الرئيسية اداتا اعلام ، ومن الصعب على ان ارى ان لهما ما للفرقة السيمفونية او المسرح من وظيفة فنية . فمهما فعلت في وسائل الاعلام فان وجه المسئول فيها سيبرز من خلاله ، ولايحدث غير هذا الا فى حالات نادرة . وفى برنامج « هذه موسيقى وهذه موسيقى » اعطيت انا و**فيتوريا او تولنجى** فرصة نادرة وحرية في تخيل الجو الموسيقى . فكان ما حاولناه هو ان نزيل الغاز بعض التعلق الشديد بالموسيقى ، وان نظهر ان ما يجرى ليس هو وراء المسرح بقدر ماهو فى عقول الموسيقيين ، وذلك عند جميع من يكرسون حياتهم للموسيقى .

وقد واجهتنا مشكلة استخدام لغة بسيطة جدا واساسية لكسب اهتمام قطاع كبير من جمهور المشاهدين دون ان نخل بالمضمون . وبعبارة اخرى كيف اقول شيئا مهما فى نظرى ولكنه قد لايعنى كثيرا لجمهرة المشاهدين ، دون ان اخون جوهر تفكيرى . واعتقد اننا نجحنا ، لاننا لم ننس الجانب الاجتماعي فى عمل الموسيقى وفى الاستماع الى الموسيقى . لقد اجرينا مقابلات مع نحو ثمانين مؤلفا موسيقيا وكثيرين ممن يؤدون الموسيقى ، وزرنا مدارس الموسيقى فى مختلف انحاء العالم ، وهكذا استطعنا ان نقدم صورة متعددة من التفكير الموسيقي الهام الحالى .

فيتوريا أوتولنجي (مخرجة سلسلة برنامج « هذه موسيقى وهذه موسيقى » في التلفاز الايطالي) :

ان من أسباب نجاح هذه البرامج ـ فيما اعتقد ـ عدم اتفاقي مع **لوشيانو بيريو** على حقيقة التلفاز . فانا لا أرى ان التلفاز مجرد أداة اعلام ، وانما اعتقد ان **التلفاز وسيلة جديدة ولعله فن جديد : وما يصدر عنه شيء ابداعي** . ان البرنامج التلفازي يجب ان يكون نوعا من العرض ، نوعا جديدا من الفن الادائي . ومن ثم كانت غايتنا ايضا ان نجعل برامجنا اعلامية ومسلية ، وان نعطي لكل منها قيمة والقية ووحدة فنية تتجاوزان الاعلام . ولما كنا قد بدانا من منتصف الطريق فان ذلك قد تطلب شيئا من الاختيار . ان التلفاز اسلوب في التعبير ومن ثم فهو مشابه جدا للفن . ان العمل التلفازي الاصيل مواز ، وان كان ليس مطابقا ، للمسرحية أو الرواية او الباليه ، او غيرها حتى ولو كان خارج خطط المسرحية التلفازية التقليدية .

بورتوف

ان التلفاز مازال مفتقرا حتى الآن الى شكل فني يخصه ويخصه وحده . . . او على اية حال فما يتعلق بالفنون الادائية (التمثيلية) .

بيريو

ان كل شيء نتمله ، مستخدمين وسيلة عامة ، هو ايضا تمثيل ، حتى المحاضرة أو نشرة الاخبار . . .

ف. اوتولنجي

ان الجانب التمثيلي اساسي . فنحن نحاول استخدام التلفاز كاداة ثقافية مستغلين امكانياته حتى في الاشياء الدقيقة ، مع اخذنا في الاعتبار دائما ان التلفاز ليس مجرد بديل للجريدة او لمقالة في مجلة .

بيريو

كانت بعض جوانب التفكير الموسيقي في مسلسلنا معقدة جدا ، ولم نستطع ان نفرضها فجاة على أسرة راع من رعاة سردينيا . . . ولم تهتم بها هذه الاسرة . وكانت المسالة هي في الحديث عن بضعة مشاكل واضحة دون التنازل عنها . وفي جذب الناس الى الافكار المطروحة . واستخدمنا المجازات البصرية كي تعلم ، وكونت هذه ايضا عرضا .

ف. اوتولنجي

اعتقد ان هذا البرنامج اثبت اننا عندما نكون مدركين لمشكلات اللغة التلفازية نستطيع ان نعبر بطريقة افضل من خلال هذه الوسيلة . ولعلنا لم نمض بما فيه الكفاية في بحث مسالة اللغة التلفازية . . . وهذا لايعني الكلمات وحدها . ان لغة التلفاز شكل جديد من أشكال التعبير يجب ان تستخدم كما يستخدم الرسام مواده . وعندما نمسك بناصية مشكلة اللغة سيفهم الرامي أيضا .

وهذه المشكلة ذات شقين : فهي مرتبطة بتطور المجتمع ـ فالمجتمع الجديد سيساعد لغة جديدة ـ وهناك مسائل اساسية بحاجة الى فهم وحل ، وهي تتبع وسيلة التلفاز نفسها . ومن الواضح ان لغة التلفاز سمعية وبصرية ، ولما كان الرقص والحركة شيئين بصريين تماما فانهما يجب ان يشكلا عنصرين مفيدين . ولكنهما ليسا كذلك ، لان الناس قد فقدوا الاحساس العميق بمعنى الاشارة ، كما كان الحال في الملهاة المرتجلة الايطالية في عصر النهضة . فهذه كانت موجودة في الثقافات الاولى وما زالت موجودة في ثقافات غير ثقافتنا . ان علينا الآن ان نسعى الى شرح افكار يمكن التعبير عنها لجمهور أوسع من خلال الحركة ومن خلال اجسام الراقصين مثلا ، وقد كانت الكلمات تعبر عنها بشكل رائع لجمهور محدود .

بورنوف

وبهذه المناسبة التي معجب بشكل خاص باستقبال بيريو بما قدمه **جلن تللي** Glen Tetley من تفسير بالباليه لعمل Labecintus II التي ابدعتها منذ عهد قريب فرقة الباليه الملكية في مسرح كوفنت جاردن في لندن .

بيريو

اجل ، انني اعتقد ان تللي قد استطاع ان يخلق حركة موازية هامة لموسيقى هذا العمل .

ف. اوتولنجي

لنعد بالحديث الى مسلسلنا . لقد كان علينا ان نفسر موضوع الموسيقى . هل نبدأ من البداية ؟ لقد أثار البرنامج التمهيدي بعض الأسئلة الاساسية التي كانت في الحقيقة ذرائع مثل « **ما فائدة الموسيقى ؟** » و « **ماهي الموسيقى** » ونحو ذلك . ولكننا قررنا هنا الا نشرح العناصر او النواحي الفنية في الموسيقى ، وان نبدأ من الوسط ، وكان الجمهور يعرف ذلك عن وعي او عن غير وعي . واستطعنا ان نضمن موضوعنا معرفة تزيد كثيرا على ماكان يمكننا ان نضمنه لو اننا شرحنا الف باء الموضوع .

ربما ان برنامج « هذه موسيقى وهذه موسيقى » لم يجتذب جميع جمهور التلفاز في ايطاليا ، ولكنه من غير شك اجتذب جمهورا يزيد مليونين او ثلاثة ملايين على الميونين او نحوهما الذين يذهبون الى الحفلات الموسيقية . كما انه قد وصل الى كثير من الناس الذين كانوا حتى ذلك الحين لايهتمون بالموسيقى ، أو ان اهتمامهم بها ضئيل .

بورنوف

ان الذي يساعد على خلق جمهور للموسيقى لا يقتصر على محتوى البرنامج الموسيقي وحده ، وانما ايضا طريقة تقديمه وعرضه ومكانه ضمن مجموع البرامج المذاعة . فهل تحبذ سياسة خلط انماط الموسيقى المختلفة ، اي تقديم موسيقى كلاسية وموسيقى معاصرة وشعبية ضمن برنامج واحد ؟

بيريو

هذه عملية غير طبيعية توهم بمجتمع واحد لا وجود له . ان هناك درجات مختلفة من التعقيد فى الموسيقى : فهناك الموسيقى التى تتحدى العقل ، والموسيقى التى تقتصر على ادخال السرور على نفسك وتدغدغ اذنيك ، وهما غير مرتبطين فى معظم الاحيان .

بورتوف

ولكن مما لاشك فيه ان هناك حاجة الى ردم الهوة التى تفصل بين عالم الموسيقى الخفيفة التى غلبت عليها الصبغة التجارية كثيرا ، والموسيقى الكلاسية ، وهي ايضا وبشكل ثانوى تجارية وان كانت لاتحب ان تقول ذلك . **لماذا نفتقر هذه الايام الى موسيقى جيدة من نوع اخف ، موسيقى ليس من الضرورى ان نسميها موسيقى خفيفة** . . . اى تلك التى يسميها **موتسارت** مسلية Divertimento ؟ ماسبب ندرة مؤلفى ما يسمى بالموسيقى الجادة **الذين يرحبون بكتابة اعمال خفيفة** ، اعمال هى بصراحة مسلية Diverente وموجهة الى جمهور الموسيقى الشعبية ؟

بيريو

ان هذا هو دور الموسيقى الشعبى . ان الموسيقى هى دائما للتسلية ... اما بالمعنى العميق . . بالمعنى الروحى والفكرى ، واما بطريقة اكثر سطحية . واحس ان هذا تصنيف زائف نابع من حاجة وسائل الاعلام لخلق اسماء حتى تعمل وتبيع . انتى اجد تسلية كبيرة فى بعض جوانب عمل كعمل Votre Faust لهنرى بوسير Henry Pousseur مثلا (١٩٢٩ -) .

بورتوف

ولكن هذا العمل ليس مسليا ابدا لراميك السرديني . ان تذوق الجوانب المسلية فيه يحتاج الى قدر كبير من المعرفة الموسيقية .

بيريو

ولكننى عندما لا اعمل للتلفاز لايكون من واجبى ان اهتم بذوق الراعي الموسيقى وبحاجاته الروحية ، فانا اكثر اهتماما ببقائه الاقتصادى . وكل ما استطيع ان افترضه هو انه بحاجة الى شيء بسيط جدا يريحه من عناء حياته الشاقة . وبالنسبة لعملى لا اضع فى ذهنى نوعا معينا من الجمهور . ان هناك افكارا معينة احتاج الى ان اطورها لكل من يريدها . وعلى ان افعل هذا وانا مدرك تمام الادراك لما حولى من تعقيدات بالنسبة للمستمعين الحقيقيين او المحتملين او المثاليين .

بورتوف

واذن من الذى سيكتب اعمالا يستحسنها الجمهور وتتمتع في نفس الوقت باعلى المستويات الفنية ؟

بيريو

لا ادرى ولا يهمنى ذلك . ان هذا سؤال يجب الا يوجهه اى مؤلف موسيقى لنفسه ! لانه يعنى ان الموسيقى واحدة وواحدة فقط ، وموضوعة لرجل ذى بعد واحد . ان علينا الا نحكم في يومنا هذا على وجود الموسيقى في حياتنا بافكار هى من الماضى (او لعلها فكرة خاطئة عن الماضى) عندما كانت هناك لغة موسيقية موحدة اتاحت لموتسارت ان يكتب سيمفونية من طبقة ج . مينور G, Minor ورقصات . ان القواعد الاساسية التى استخدمها بيتهوفن في تأليف سيمفونية البطولة هى نفس القواعد التى استخدمها غيره في كتابة موسيقى راقصة للقصر . ويمكن القول ان الجميع ظلوا يستخدمون نفس « لغة النغم » حتى مجيء بيتهوفن . ان جدة هذا العصر ــ وهى ايضا جانب جميل جدا فيه ــ هى في مجموعة المواقف « اللغوية » التى طورناها ، وكل موقف منها له معناه الخاص به في التعبير من فكرة ومن وظيفته . ولعله يجب علينا ان نفكر بامعان في المعنى العميق للمصطلح الايطالي القديم : « هذه موسيقى وهذه موسيقى » ، اى ان هناك الوانا كثيرة من الموسيقى . وهناك بالطبع نماذج من الموسيقى تهتم في الدرجة الرئيسية بالانتشار الشعبى وبالنجاح . صحيح اننا نؤلف الموسيقى ولكن التاريخ « يؤلفنا » ايضا ، وتؤلفنا الاوضاع التى تعمل دائما على تعديلها وامتحانها . . . والاشياء تكتسب اهمية او تصبح لا اهمية لها ولا ضرورة . ان وسائل الاعلام وحدها لاتعطى الجواب ، كما ان الافراد وحدهم لايعطون الجواب . ولكن تفاعل الوسائل بالمعنى الواسع جدا مع الافراد يعطى الجواب الى حد ما . والتفاعل الصحيح لايتسنى الا في مجتمع من نمط آخر ، مجتمع لاتنفصل فيه الموسيقى عن الحياة الحقيقية ، بل وحتى فكرة « شعبى » لاوجدفيه ، وحيث تكون الموسيقى جزءا من حياتنا (حياتهم) ، وحيث تقبل الالوان المختلفة من الموسيقى وكأنها اشياء طبيعية . ولكن هذا يتطلب تحولات اجتماعية وروحية هى ابعد ماتكون عن نمط حياتنا المعاصرة . وان ذلك يفرض علينا ان ننظر الى وسائل الاعلام نظرة مختلفة ، وان نعطى معانى مختلفة للاسماء التى تبتدعها الوسائل حتى تبيع .

انني ادعو الى العودة لمجتمع اكثر بساطة لايوجد فيه حتى تصنيف فن ، وانما ادعو الى مجتمع يستخدم فيه الناس الموسيقى كأية اداة فكرية للتعرف على انفسهم ولتغييرها ولمعاناة المشكلة القديمة (يجب ان يقول المرء ان ذلك العمل الخالد مازال في طور التنفيذ) . وهى محاولة ايجاد وحدة وانسجام جميل بين الحواس والعقل ــ او كما كان يقول اسلافنا ــ بين « الجسد » و « الروح » .

المقابلة الثانية :

مع بيير بوليز Pierre Boulez ※

بادن ــ بادن ، اغسطس ١٩٧٢ .

بورنوف

لماذا توجد تقسيمات منفصلة بين ما يسمى بالموسيقى الجادة والموسيقى الخفيفة بين الكلاسيه وموسيقى البوب ؟

كيف تستطيع الموسيقى المعاصرة ان تكسب جمهورا اكبر كثيرا من جمهورها الحالي دون ان تطمح الى جمهور موسيقى البوب (٦) الذى يعد بالملايين ؟

بوليز

يجب الا تكون لدينا اوهام كثيرة . فمن الناحية الاجتماعية نجد ان نسبة من يجتذبهم الجديد ويتصرفون نحو اى نوع من البحث هى دائما قليلة نوعا ما ، فهى تمثل جمهورا يقبل مختارا مواجهة بعض الصعاب . ومن الواضح ان الجمهور المهتم بميدان الموسيقى « الجادة » محدود نوعا ما اذا ما قورن بجمهرة السكان . اما الاخرون » وهم القطاع الاكبر من الناس ، فلا ينوون بذل مجهود . فهم يرون ان تكون الموسيقى التى هم على استعداد لاستيعابها بسيطة ، لاعبثا وتعبيرا مباشرا عن حاجات المستهلك .

ولن يخلصنا شيء من هذه المعضلة اذا لم نبدا اولا بتغيير مواقفنا التربوية الاساسية . فالمشكلة عميقة الجذور : ولاشك ان الحياة الموسيقية يجب ان تكون افضل تنظيما ، وعرضها اكثر جاذبية ، ولكننا بحاجة ايضا الى نمط جديد من التربية الموسيقية . فنحن نبتغي اجتذاب « الصغار » وقد برهنت الاحصائيات التي نشرت فى وقت سابق عن « المسرح الوطني الشعبي » ان جمهورا معينا ــ فى الفئة التي تتراوح اعمارها بين الثامنة عشرة والخامسة والعشرين ــ مستعد لان يتحمل مخاطر ثقافة باهظة .

وتعزى هذه الظاهرة ــ الى حد كبير ــ لظروف اجتماعية واقتصادية . وعندما يكون الشباب مستعدا للمشاركة فى حياة ثقافية اوفكرية فان ذلك راجع الى عوامل معينة فى وجوده الشخصي : الفراغ والمال الكافي والاهتمامات التي لم توجه بعد الى وظائف اخرى فى المجتمع . لقد برهن العمر والظروف الاجتماعية انه فى سن معينة يكون الشباب فى وضع اجتماعي مختلف ،

※ بيير بوليه : اشهر موسيقى فرنسي من ابناء جيله ، ولد عام ١٩٢٥ . وقد اشتهر كعازف للبيانو وكقائد موسيقى . درس الموسيقى والرياضيات والهندسة . وفى سن الثانية والعشرين اصبح مديرا موسيقيا لاحدى الفرق المسرحية الجديدة * وقد ادرك فى الستينات شهرة عالمية لا كمؤلف موسيقى وانما كقائد موسيقى لموسيقى القرن العشرين والموسيقى الكلاسية . وفى عام ١٩٧١ اصبح المدير الموسيقى لفرقة نيويورك الفيلهارمونية .

من اشهر اعماله : « بنائات » ، « مطرقة دون معلم » « الوجه العرسية » .

(٦) الموسيقى ذات الجمهور الواسع .

وباخذ في تحمل مسئوليات عالمية الفل ، ويمارس مهنا . . . ويبدأ في الاندماج في المجتمع . ان الطلاب ينتمون الى فئة عالمية ، وينتمون فيمابعد ـ سواء قاوموا ذلك أم لم يقاوموه ـ الى دائرة معينة مما يضعف قدراتهم على الاستقبال . وبالتالي فان الظواهر التي تميزها في الثقافة الموسيقية بشكل خاص تخضع في الحقيقة لعوامل كثيرة أخرى ولا سيما التربية والوظيفة الاجتماعية .

ان النجاح العظيم الذى تحققه موسيقى البوب Pop music هو في الدرجة الاولى بين من تتراوح اعمارهم بين الخامسة عشرة والثامنة عشرة . وهذا الجمهور لا يفتقر الى المال . كما يمكن ان نستنتج من الجولة التي قامت بها فرقة Rolling Stones في الولايات المتحدة وحققت ارباحا خيالية . ومن المدهش ان موسيقى البوب تخاطب جمهورا انتقاليا (مرحليا) متجدد السن دائما . وتتكشف القيم في الحال : فان حفلات موسيقى بوب اقامها قبل خمس عشرة سنة من كانوا يعتبرون « معبودين » ليست الآن سوى ذكريات عاطفية . فليست هناك قيمة مطلقة ، وانما هناك قيمة مباشرة في الوقت الحاضر ، ونوع من التحرير الاجتماعي اللاشعوري الذى تعكسه هذه الوسيلة وتنقله .

عندما يبتدع اى ممثل ـ في الموسيقى او التصوير او الادب ـ فانه يطمح دائما الى « الثبات امام اختبار الزمن » ، بوالى ان يكون اكثر من مجرد جزء من مرحلة اجتماعية وعاطفية معينة : فهو يخفي غاية مستحوذة عليه تنشد الخلود ، ولا اظن ان اهل موسيقى البوب ينشدون الخلود ، وهم في ذلك على حق ، فهم يسلمون بانه « سيتغير اليوم » فيما بعد كما ينظر المرء الى مجلة المودة . « ان مودات عام ١٩٤٧ تبدو اليوم مضحكة ، مالم يكن المرء مرتبطا بها ارتباطا عاطفيا . ومثل هذا يقال عن ثقافة « البوب » ـ ان الاعمال التي كانت ناجحة جدا قبل عشرين أو ثلاثين سنة تبعث مناخ عصرها كله ، تماما كما يشعر المرء وهو يقلب صفحات اليوم من الصور ، ولكنها قلما تتجاوز ذلك .

ان الفرق بين توصيل ما نسميه موسيقى جادة وما نسميه موسيقى « البوب » بسيط جدا ، فموسيقى البوب تؤدى دورا اجتماعيا محددا جدا سواء أكان بالاعراض عنها ام بالاشتراك ـ فهي لا تبتغي غرضا جماليا ابدا . ولكن الموسيقى « الجادة » تطمح الى ذلك من غير شك ، وعلى اية حال فانها كلما امعنت في البحث قلت فرصتها في العثور على جمهور مستعد للتضحية بصحته الفكرية .

بورنوف

من الطبيعي ان يكون الفرق بين الوسطاء العاملين بين مبدعي الموسيقى الجادة او موسيقى البوب من جهة والجمهور من جهة اخرى . وهناك ايضا البيئات المختلفة **للحياة الموسيقية المعاصرة** مثل الحفلة الموسيقية ، والقاعة الخ . فباى الطرق يستطيع المرء أن يقدم موسيقى جادة ، ولا سيما تلك التي تنطوى على عنصر البحث هذا الذى تحدثت عنه ، وذلك الوصول الى ما يسمى بالجمهور الاكبر ؟

بوليز

ان طريقة تقديم العمل تلعب دورا مهما . فلو انك الغيت مكبرات الصوت من فرقة لموسيقى البوب لما عاد لهذه الفرقة وجود . فمن الواضح ان جزءا كبيرا من التأثير يعود الى قوة الصوت : ان حجم ما تسمعه أهم من المحتوى . فالمادة نفسها ضحلة لم تكبر والوسائل التقنية هي الجزء الهام جدا في فرض التصور الحالم .

ان موسيقى البوب المعاصرة تفرض نوعا من السحر يمثل بطريقة ما انحطاطا لآمال **فاجنر** Wagner (١٨١٣ ـ ١٨٨٣) حينما قال : ان العمل الفني الشامل ليس بعيدا . ان كثيرا من العمل في الضوء وابراز الصوت والبيئة والجو المحيط بالعمل يعطي جوا كجو التنويم المغناطيسي والاغتصاب كالحلم ـ هي من الآثار الاخيرة الرومانسية كما رآها فاجنر . وقد اتحد **نيتشه وليشين** على تعريف هذا الافيون الجديد للشعب . لقد استبدل بطقوس اخرى .

بورنوف

هل نستطيع ان نستخلص شيئا من هذا كله بالنسبة لتقديم الموسيقى الجادة الحالية .

بوليز

انني لا اثق في التنويم المغناطيسي الزائف هذا ـ فهو يمكن من نوع المادة . ان هذه العروض الفخمة تشبه تماما المجلات البراقة التي يتصفحها المرء في عيادة طبيب الاسنان . ان كل شيء معروض بشكل مثير للاعجاب فالورق لامع ، والصور رائعة ولكن المادة تافهة تماما . انها تسترعي النظر ولكن هدفها الوحيد هو صرفه عن المحتوى .

وعلى العكس من ذلك كلما ازداد المرء اقترابا من عمل هام اصبح الاصغاء النقدي اكثر ضرورة ـ وهو اصغاء يوقظ ويثير رد الفعل بل والعدوانية . وقد استخدمت انا شخصيا هذه الطريقة مدة عام في نيويورك ولندن . فقد نظمت امسيتين ولم تكونا مجرد حفلتي موسيقى ، وانما كانتا مجابهتين للتاليف الموسيقي وغالبا للمؤلفين الموسيقيين . حاولت ان اجعل العرض متنوعا ، فابتدات بتقديم العمل دون تعليق ، ثم اوضحت كيف يستطيع المرء ان يسمع الموسيقى فيأخذ منها اكبر قدر ممكن ، ووجهت الانتباه الى عدة نقاط خاصة جدا ، وكانت تتلو التقديم الثاني فترة مخصصة للمناقشة .

وكنت اطلب أن تأتي الاسئلة مكتوبة ، لأن ذلك يساعد على صياغتها ، كما انه يجنبنا التكرار . ثم اجمع الاسئلة المتعددة المتشابهة في سؤال واحد اكثر عمومية ، واذا صادفت سؤالا مكتوبا بطريقة مشوقة طلبت من صاحبه ان يأتي الي ليبحث العمل معي . وبدلا من ان اختار الاسئلة الرقيقة كنت كثيرا ما اعتمد الى اختيار الاسئلة الهجومية . ان من المهم ان نعرف من اين جاءت هذه العدوانية ، وان نعرف سبب ظهور رد الفعل هذا ، سواء كان ناجما عن العمل نفسه أم عن السائل .

بورنوف

هل المسألة اذن هي نقص في التربية ؟

بوليز

نقص في التربية ؟ ، ربما ، ولكنها ايضا في بعض الاحيان رد فعل غاضب ضد شيء لا يفهمه المرء او يسرف في فهمه .

وبصراحة كنت أسأل اسئلة تنم عن موقف شكلي جدا من العمل يتخذه السائل . ان غايتي الاساسية هي تطوير الموسيقى المعاصرة دون شكلية . وهذا يفسر محاولتي الاداء في اماكن غير صالات الموسيقى التقليدية ، حيث لا يستطيع المرء ان يقدم اكثر من حفلة موسيقية ثانية .

انني أضع برامج دون ان امضغها قبل ذلك لتقديمها للجمهور . فلا اختار الاعمال التي اتفق معها تمام الاتفاق : اذ ان الاهمية في مثل هذه الامسيات لا تقتصر على العمل نفسه ، وانما تشمل ايضا توجيهه . وحتى لو عرفت ان النوعية ليست مرعية فانني اقدم عملا ينم عن الاصالة ، كما ان هذا يذكي الوظيفة النقدية لدى الجمهور .

وقد يفترض المرء انني (عندما اختار عملا) يتحتم علي ان أبشره بكل ما « لدي من سلطان » ولكن من يظنون هذا الظن سيصابون بخيبة امل . انني اود ان اقرر الملاحظة التالية : « صحيح انني قد اخترت هذا العمل : وهو يبرر نفسه كعمل مختار . على انني اعرضه لانطباعاتكم النقدية : فعندما تسمعونه عليكم ان تقرروا بانفسكم ما ارضاكم فيه وما لم يرضكم ، وعليكم ان تبينوا لي سبب ذلك . » ان من الاهم النظر ـ بدون حذلقة ـ في الاسباب التي جعلت المستمع يقبل العمل أو يرفضه بدلا من التصرف ازاء هذا العمل تصرفا غير عقلاني ، وتركه عند هذا الحد . ان على المرء اذا رفض ان يحاول ان يكون واضحا . وحدث اننا ازاء موضوع عمل معين وصلنا الى نقطة استنتجت منها مايلي : « انني أسلم بوجهة نظرك وانني ادرك ضعف هذا العمل في كذا وكذا . ولكن هناك من ناحية اخرى بعض المزايا البارزة التي تستحق منا ان نتغاضى عن العيوب » .

ان النظرة الزائفة تماما حول العمل المعاصر هي **تلك النظرة التي تعتبر العمل من أول وهلة عملا رائعا من اعمال القرن الحادي والعشرين** . ان من يذهب الى حفلة موسيقى معاصرة وينتظر ان يجد المسيح المنتظر في كل مرة ، سيصاب بخيبة امل ، اذ من المستحيل ان تظل الروائع تتوالى مع تقديم الاعمال . ويبدو لي ان اهم من ذلك تلطيف الجدل بتقديم الاعمال كوثائق . فالعواطف الجياشة تؤجل لاصدار الحكم . ان ردود الفعل العاطفية الزائفة تفتقر الى الاهمية لانها مفرطة في بساطتها . وعندما يسأل المرء نفسه بعدما يستمع الى وثيقة ، ويشك في حكمه نكون عندئذ سائرين في درب تنمية جمهور واع لديه ردود فعل خلاقة . وهذا هو بالضبط ما احاول ان ابعثه .

وانني اكون سعيدا جدا لو استطاع المؤلفون الموسيقيون الاشتراك في الاداء وفي المناقشة : فانهم سيستفيدون كثيرا من جمهور ذكي ، بل وعدواني ، يعلن عن اهتمامه . ان هناك دائما شكاوى من ان المؤلفين الموسيقيين يظلون دائما منعزلين عن الجمهور : ان الاتصال ، حتى ولو كان خشنا ومع جمهور محدود ، يعمل على خدمة قضيتهم .

بورنوف

ان كل ما قلته حتى الآن عن الجمهور يهم ما أود ان اسمية بالجمهور المحترف حتى ولو كان من الشباب . **فلو ان هذا الجمهور لم يكن ملتزما حرفيا لما حضر الى هذه الحفلات الموسيقية او العروض التي تتحدث عنها** . ويهمني ان اعرف اذا كنت مستعدا لاعطاء الفرصة لعمل يمكن ان يكون من روائع القرن الحادى والعشرين التي ذكرتها ، لأن يسمع عدة مرات اثناء الموسم من قبل الجمهور المحترف اولا ، ثم في نطاق اوسع ، ربما في الحفلات الموسيقية التي يحضرها الناس ببطاقة الاشتراك .

بوليز

انني احاول ان اعيد قطعا موسيقية هامة لا من سنة لأخرى ، وانما من موسم الشتاء الى موسم الصيف او بالعكس . ومن الطبيعي ان هناك اعمالا عفوية لاتعاد . واذا وجدت خلال الامسيات غير التقليدية عملا يستحق ان يعاد عزفه ، فانني ادخله في دورة ثانية ، في اطار الاشتراك التقليدي مثلا . وهكذا احاول تقديمه دورة من دورة اخرى ، حتى لا تنعزل الموسيقى المعاصرة في حارة ضيقة . قد يكون من الضروري في البداية تقديم العمل في بيئة خاصة ، ولكن من الواجب ان توسع قاعدة عرضه فورا حالما ادركت مزاياه ، وبعدما يتأكد المرء من امكانية توصيله .

ان سياسة التبادل هذه يجب ان تصبح اكثر مرونة . فانا لا ادرى لم لا يضمن المرء عملا كلاسيا في برنامج الامسيات التجريبية حتى يتيسر ايضا تقييم صفاته المميزة . ان هناك شك متبادل بين قطاعات الجمهور المنغلقة على بعضها البعض . ان الحارة التجريبية تتقبل الاسلوب الرفيع بشرط الا يمس المتحف العظيم . ومقابل ذلك نجد ان الفريق المحافظ يكره فكرة تقديم قطعة من المتحف في حارته ، ويتظاهر بأنه فوق هذه المجابهة ، والمنهجية تلعب دورها في كلا الحالتين . فالجمهور التجريبي يزدرى جمهور المتحف لانه غير مستنير بما فيه الكفاية ، وجمهور المتحف يزدرى الجمهور التجريبي ويتهمه بجهل الموسيقى ، ومن ثم يبدد اهتمامه بالبحث ، وهي مواقف سخيفة من كلا الطرفين . ان كل فريق سواء كان معترفا به أم سريا يزعم لنفسه حظا من الحقيقة اعلى من نصيب الفريق الآخر . ان الحقيقة ليست تفردا وهي لاتطيق ان يحتبسها فريق لنفسه : فهي تتغير بتغير الازمان . ان المرء لايمتلك ناصية الحقيقة ، لانه يعرف الادب الكلاسي ، كما انه لايمتلك ناصيتها لانه قد وقف على آخر التطليعات .

ولا شك ان اسهام الثقافة الكلاسية لايستهان به ، كما انه ليس فيصلا . وكذلك فان روح المغامرة اساسية ، ولكنها ليست حاسمة ايضا . ان السير في المغامرة لم تكن له في يوم من الايام اية اهمية كبيرة الا اذا ارتبط بوعي المرء للاتجاه الذى سيسلكه . ان كلا الفئتين زائفة حين تنظر الفئة الى الفئة الاخرى من علياء قاعدة عدم الاحترام التى تقف عليها ، لانهما ترفضان بعض اسس المعرفة الموسيقية .

بورنوف

هل تعتقد ان هناك لغات معاصرة اصلح من غيرها لسياسة المرونة هذه لدى فئات الجماهير

المختلفة ؟ وهنا ترد الى خاطرى ، التجربة الحقيقية فى الموسيقى الاليكترونية . اليس صحيحا ان الشريط قد اصبح بالنسبة للمؤلف الموسيقى كالمايكروفون والصوت المضخم والجيتار الكهربائى بالنسبة لموسيقى « البوب » منذ مدة طويلة ؟ وفى حالة الاجابة بالايجاب الا يحتمل ان تجتذب بعض انماط ما يسمى بالموسيقى الجادة ـ وهنا لا استثنى اداء الموسيقى الآلية ـ قطاعا متنوعا اكبر من الجمهور حتى جمهور موسيقى البوب اكثر مما تجتذب تلك الموسيقى التي تستخدم وسائل تعبير اكثر تقليدا وهي مع ذلك معاصرة تماما ؟

بوليز

ليست المشكلة جديدة ـ فهى تظهر دائما فى اكثر الآداب الموسيقية استساغة . ان المقطوعة الرباعية لا يمكن ان يصل حجم جمهورها الى حجم جمهور الاوركسترا . فالاوركسترا اكثر بهاء ، واذا رافق الاوركسترا كورس زاد ذلك من بهائها ، والاوبرا اكثر هذه الفنون بهاء وفخامة . ولا يستطيع المرء ان يتجاهل الفرق العظيم بين الموسيقى « الفخمة » التى تنطوى على عدد اكثر من عناصر التفسير المتنوعة ، والموسيقى المقيدة بأربع آلات ذات لون واحد مع مادة خالية من الاغراء الخارجي . ان ظاهرة « الهروب » من مواجهة المصاعب ، توجد دائما . ومن ناحية اخرى نجد ان من وصلوا الى مستوى عال من الفهم الموسيقى يصغون باهتمام اكثر من غيرهم ، ولكنهم يميلون ايضا الى حبس انفسهم ويتمرلون داخل هذا . ان الجماهير التي تتابع الحفلات الموسيقية الصغيرة وتؤثرها ، وان كان هذا لسوء الحظ فى طريقه الى الاختفاء ـ سرعان ما تصبح مقيدة ومنغلقة فى ادراكها ، واعنى بالحفلة الموسيقية الصغيرة (موسيقى الحجرة) الرباعية الوترية ، وقد كاد يصبح هذا شيئا تقليديا تماما لم يصبه اي توسع ابدا .

فاين هذا المستمع ممن لا يقبل الا بالصور الفوتوغرافية السوداء والبيضاء ، لان اللون يهجم على عينيه بفكرة « السوقية » . كما ان هناك من خبراء الفنون من يفضل اعمال الحفر على الصور الزيتية .

بورنوف

فلماذا اذا اخذنا لوحة الالوان الواسعة لاصوات الآلات الاليكترونية نجد ان اللون يخدم الموسيقى الدراماتيكية افضل من خدمته الموسيقى الاستبطانية ؟

بوليز

ان كلمة اليكترونى تثير فى ذهن الجمهور صورة للقصص العلمى ، رائحة المستقبل ، وبشكل عام ولسوء الحظ رائحة مستقبل رخيص جدا . وتتغير طبيعة الآلة لا لمجرد التضخيم ، ويتغير الفكر الموسيقى لا لمجرد ادخال المرء مصفيات الصوت ومنغماته . فما اندر المبدعين الذين استطاعوا ان ينسقوا بين هذه الوسائل وبين فكرهم المتقدم . فاذا استثنينا هؤلاء القلة فان ما تحقق فى الموسيقى الاليكترونية سطحى الى درجة الاحراج . لقد استخدموا الوسائل الاليكترونية كما يستخدم الاطفال دمى القصص العلمية .

على انني أعتقد ان الابحاث الجادة ــ واكررانها قليلة ــ تشير الى أن هنـاك تغيرا حتميا في سوسيولوجية تجمعات الجماعة . وقد ازددت ادراكا بعد ان فقدت عددا من الحفلات الموسيقية التقليدية لسخـافة عزف الموسيقى القـديمة اوالمعاصرة طبقا للطقوس .

ان جلوس الفرقة الموسيقية على خشـبة المسرح امام الجمهور ترتيب يناسـب الموسيقى التي يزيد عمرها قليلا عن قرن من الزمن . وليس من الصحيح تقديم **كونشرتو براند ينبرج** (٧) بهذه الطريقة نظرا لكثرة الجمهور ولتوزيعـه ، بل ان موسيقى القرن السـادس عشر اقل صلاحية للعزف من فوق خشـبة مسرح تقليدية . ان تقـديمنا الحالي نابع من ظاهرة تاريخية متجمدة . فالمرء عندما يترك مايسمى فترة الحفلات السـيمفونية يجد ان قاعات فرقنا الموسيقية المعتادة قد فقدت صلاحيتها .

لقد دخلنـا الآن في علاقـات جديدة بين المؤلف الموسيقي والجمهور ، وقد بنيت هذه على أساس وظيفة التكنولوجيا الموجودة . ان كثيرا من المؤلفين الموسـيقيين ــ وانـا واحـد منهم ــ يستخدمون معدات متنوعة وان كانوا مازالوا في حقل الآلات غير الاليكترونية . وفي مثـل هـذه الحالات يخلق المرء لنفسه مصاعب غير ضرورية باستخدامه قاعة حفلات موسيقى معدة اعـدادا تقليديا .

اننا نناضل ضد هندسـة هـذه القاعات المعمارية : فهي مسرفـة في الجمود وفي التحديد الخاص حتى انها تعمل ضدنا بصـورة آليـة . وليس هناك ما يدعو الى أجلاس الجمهور بالطريقة التقليدية ، اذا كـان المرء سيستخدم الوسـائل الاليكترونية سواء كانت آلات تضخيم الصوت أم أشرطة . ان استخدام المصادر الاليكترونية ، أووسائل التحويل الكهربائية السمعية يمكن المرء من وضع مكبرات الصوت حيثما شـاء . وحالما يستطيع المرء ان يغزو القاعـة بالصـوت فانه لايحتاج الى اشغال المستمع بكثير من النشـاط فوق خشبة المسرح .

وفي رأيي لابد من تعديل العلاقة بين الفرد والجماعة . . فمثلا ان جلسة تقدم شريطا واحدا أو سلسلة من الاعمال المختلفة يمكن تصـورها كشكل مفتوح مع جمهور متحرك ومتقطع ــ وقد تم مثل هذا فعلا . فاذا كان العمل متجها الـى الباطن ومن لم يتطلب اصغاء « مطلقا » فانه يمكن السماح لجمهور معين ، ولكنه محدد ، بالدخول اليه وتترك له الحرية في اختيار مايريد ــ دون اللجوء الى بناء معماري محدود . اننا بحاجة الى وضع مرن ومتحرك يختار فيه الناس اماكنهم . ان التطور التقني جعلنا نشعر بالاهمية المتناقضة للمكان الثابت والمحدد والعيارى في الدرجـة الاولى . فهو هدف تراعيه الموضوعات الاخرى .

بورنوف

هل الموسيقي الحي والتشيط هدف ؟

---

(٧) هي كونشرتات ستة الفها باخ عام ١٧٢١ وكل واحدة منها لها آلاتها (س . ح) .

بوليز

في هذه الحالة نعم ، حتى وان كان هدفـــاً متحركاً .

بورنوف

اليس هذا هو الجانب الحاسم فيما سميته المحلية ؟ اذا لم يضخم الصوت في قطعة معينة ، واذا لم يعتمد المرء على الوسائل الاليكترونية فان الاتصال المباشر سيفوق كل شيء ، وهنا وبالرغم من اننا لم نذكر ذلك فاننا نقترب من فكرة الاداء. الم يقل **سترافنسكي** Stravinsky (١٨٨٢ ـ ١٩٧١) انه يريد دائما ان يرى ايماءات الموسيقي وهو يعزف ، ولهذا الم يؤنب سترافنسكي اولئك الذين يصغون الى الموسيقى وعيونهم مقفلة !

بوليز

كون الموسيقى تستهلك كهدف لايحول دون استهلاكها شيء آخر . وقد ادركنا في الجلسات الاليكترونية الاولى ان الحفلات الموسيقية التي لا يسمع المرء خلالها الا الاشرطة كانت الاضواء تعتم في محاولة لخلق شيء من الجو لجمهور يواجه خشبة مسرح خالية تماما ـ فكانت عروضا توحي بمشهد محرقة الموتى .

واذا شغّل الشريط في مكان يستطيع المرء ان يتحرك فيه وبحيا فان الوضــــع ســيكون مختلفا . ان المرء يسقط وجوده ذاته على العمل الذي يسمعه . ان تاثير السينما ليس مبنيا على كون الممثلين احياء حقا : فلو انك شاهدت فيلما قديما لنسيت ان ما تنظر اليه هو اطياف .

والمشكلة مشابهة لهذا في الموسيقى الاليكترونية . ان المرء لا يستطيع ان يظل جالسا وموجها في نفس الاتجاه ويجابهه غياب واضح . وحالما يكون هناك تجميع ساكن للكل فان الدراما التفسيرية يجب ان تتم امام عينيك . ولاشك ان هناك في كلا الجانبين اهتماما اكثر وتوترا اكبر عندما يتوفر توصيل مباشر ، وعندما تكون المادة الموسيقية حية . ولهذا السبب حاول باستمرار جميع من اخذوا في خلق الموسيقى الاليكترونية « الخاصـــة » ان يربطوها بشيء مـــن التفسير المباشر .

واذكر انني عندما قدمت Poesie pour Pouvoir في **دونا وشنجن** في عـام ١٩٥٨ اعتمدت على معارضة الشريط والالات . وقـدادى **ماديرنا** Maderna (١٩٢٠ ـ) في مدينة **دار مشتات** عملا للفلوت والشريط ، وكان على **ستوكهاوزن** Stockhausen (١٩٢٨ ـ) ان يقدم التحويل الاليكتروني للصـوت الآلي ، فكان هذا تحقيقا « ذكيا » لفكرة الــيرة لدى الموسيقى الشعبية .

ان من الاكيد ـ ولدينا البرهان على ذلك خلال خمس عشرة سنة ـ ان المؤلف الموسيقي والجمهور يعلقــون اهميـــة كبيرة على الظاهرة المباشرة ـ اى التوصـيل كما يبتدع . على ان هناك نمطين مـن الاصـــغاء : الاصـــغاء المباشر والجماعي في حالة جمهور ياتي خصيصا ليسمع اداء معينا في وقت معين ، واصغاء لاداء تدير اعيدمن خلال الوسـائل الكهربائية والسمعية .

وينطبق هذا على الاسطوانات ايضـا : ان المرء لايستطيع ان يدير اسطوانه لالفي شخص متواجدين في قاعة موسيقى دون ان يتخيل آثار استحضار الارواح . ولكن المرء يستطيع ان يصغي في منزله لاسطوانة مع جماعة قليلة من الاصدقاء او بشكل محدود كمثل في سياق محاضرة : ويصغي الناس في هذه الحالة لان الاسطوانة تعزف لفترة محددة كتوضيح لعالم آخر . ان هناك نمطين من الاصغاء يمكن ان يتواجدا معا بشكل جيد بالرغم من انهما يتطلبان مجموعات مختلفة من الظروف الاجتماعية .

بورنوف

ومع ذلك فان الاصغاء الجماعي للموسيقى التي تعزف عزفا مباشرا يتضمن بعدا معينا مهما كانت التحويلات التي قد تتم في قاعات الموسيقى . فمثلا **هل ترى ان المسرح المدرج القديم كمكان للتجمع يصلح للموسيقى المعاصرة ؟**

بوليز

كلا ، ليس بشكل خاص . انني في الاساس اتخيل معمارا متحركا تماما للموسيقى المعاصرة ، وهذه ليست فكرة جديدة . فقد جرت محاولات لخلق شكل معماري مرن ، به امكانات متعددة التنويع في المسرح ، على ان المسرح المدرج يثير حد ذاته مشكلات لا حصر لها . فاذا اردت ان تقدم قطعة موسيقية عن طريق جماعيات منفصلة واحدة امام الجمهور والثانية خلفه ، فان المكان لن يتسع لذلك ويجعل ذلك متعذرا . فلابد من ان تبنى منصة خاصة ، وهنا ايضا ستجد نفسك تتصارع مع الجانب المعماري . كما ان شكلا مكشوفا كالمسرح المدرج غير مقبول في النهاية ، لأن المرونة فيه لاتتجاوز نقطة معينة .

ان هذه الاشكال المرنة التي انادي بها اما ان تكلف كثيرا واما الا تكلف شيئا . ومن الافضل ـ في الوقت الحاضر ـ استخدام الاماكن التي يسهل تعديلها حيث يستطيع المرء ان يضع منصات ومدرجات مكشوفة بطرق مختلفة ، وان يرتب الجمهور في اوضاع مختلفة : وبشكل تقريبي التنظيم الفني (Aesthetic) لحظيرة الطائرات .

انني افضل حظيرة الطائرات على قاعة موسيقى بولغ في تحسين بنائها ، لان الحظيرة تعطيني امكانات اكثر تنوعا ، والبناء المثالي هو حظيرة متقنة بها منصات متحركة ... اى يتحكم في تحركها كبس الازرار . ومثل هذا البناء لايمكن خلقه الا من عناصر محايدة ومتحركة ، بحيث تمكن المرء من تحقيق اى شكل من اشكال الاداء والتنظيم والمكان تقريبا . ان التركيبات بسيطة في اساسها ولكن ما تثيره من مشكلات تقنية ليس بسيطا .

وهذا العامل لايمكن تجاهله . فالك حالما تفكر في البنايات المتحركة والقابلة للتبادل تجد ان كل عنصر ينطوى على بناء هيكلي يزيد من كلفتها المالية الى عشرة اضعاف . ومن هنا نرى ان فن معمار المستقبل المثالي باهظ التكاليف ، كما انه يجب ان يستطيع المرء تعديل اجهزة الاستماع في وضع متحرك . وقد اصبحنا نرى ان من الصعب الحصول على نتائج مرضية في مكان ثابت ـ فان اجهزة الاستماع الناجحة والمتمشية مع المقاييس المتحركة ليست سوى فرض مطلق .

بورنوف

هل هناك اية قاعة تقارب تصورك المثالي ؟

بوليز

أن اكثر قاعة تقاربه هي مكان ثابت : وهي قاعة فرقة برلين الفيلهارمونية ، انها مغرية جدا. لنسبها اولا : فبالرغم من ابعادها الكبيرة الا انها تقسم الجمهور الى جماعات متنوعة مما يعطي انطباعا بامكانية احداث تلاصق اكثر . ولا يشعر المرء انه فرد وحيد ضائع وسط مجموعة غير مميزة ومشبطة ، وانما هو جزء أساسي من منطقة . وينمو شعور طيب بالتضامن بين مجموعة صغيرة في وسط اعداد كبيرة من الناس .

كما اجد أن فكرة وضع الفرقة الموسيقية بالقرب من وسط القاعة فكرة ممتازة . ان قاعة فرقة برلين الفيلهارمونية تعبد الطريق نحو المستقبل . ان علينا ان نعطي لهذا النوع من القاعات ميزة المنصات المتحركة التي تتيح خفض الفرقة او رفعها بما يتناسب مع الجمهور ، وتمكن من تحريك جزء من القسم الذي يجلس فيه الجمهور من القاعة ليصبح منصة للموسيقيين .

بورنوف

الا ترى ان هناك تناقضا في احتواء قاعة برلين الفيلهارمونية لتنوع كبير في مستويات الميل واقسام مقاعد الجمهور الثابتة ، واحتوائها على خشبة مسرح ثابتة ؟

بوليز

أن سبب ذلك يعود الى ان المنصة مازال ينظر اليها كمكان لعرض فرقة موسيقية ثابتة ، وقد وضع هذا البناء لتقديم عدة معروفات موسيقية .

بورنوف

اود ان ابحث الآن الوسائل التقنية لا على اعتبار انها سبل لنقل الموسيقى وانما كعنصر في التاليف الموسيقي . ان مجلس الموسيقى العالمي عندما انشا في عام ١٩٥٩ جائزة سالزبيرج للأوبرا – وهى جائزة تمنح كل ثلاث سنوات لعمل غنائي موضوع خصيصا للتلفاز – رمى الى تشجيع المؤلفين والموسيقيين على الكتابة لهذه الوسيلة . وبعد خمس مسابقات كلف بالعمل لها مايزيد عن عشرين مؤسسة تلفازية بعد انتاج اربعة وخمسين عملا غنائيا تبين انه لايوجد عمل واحد من بين هذه الاعمال يصلح حقا للتلفاز وحده . وكان جميع هذه الاعمال تقريبا وضعت للمسرح ثم عدلت بعد ذلك للشاشة بنجاح متفاوت . **فهل تعتقد ان سبب ذلك يعود الى ان المبدعين فى هذه الايام يفتقرون الى فرصة التعرف على تقنيات التلفاز او انهم لايرغبون فى ذلك ، ام لان التلفاز فى حد ذاته ليس في النهاية اداة مبدعة ؟**

بوليز

من الصعب تصور التلفاز جزءا اساسيا من الابداع ولا سيما في اقطار معينة . وحيثما يكون التلفاز في ايد تجارية فانه يبحث كل اقتراح من زاوية الربح المرتقب فقط . وما عليك الا ان تفكر في ذلك البرنامج الذي مدته ساعة والذي اعده **ليونارد برنشتاين** Bernstein (١٩١٨ —) للتلفاز الكندي بمناسبة مرور مائتي عام على **ميلاد بيتهوفن** ، ولم يجد لهذا البرنامج من راع ، واذ هنا هنالك برنشتاين وبيتهوفن : ولن تجد مؤلفا موسيقيا استوعب اكثر منه ولا شخصية موسيقية اكثر شعبية للتلفاز الامريكي . واضطرار التلفاز الكندي اخيرا الى اخراج مثل هذا البرنامج بعد سنة على حسابه دون ان يجد راعيا للاعلان منه امر يشير الى سخف وضع التلفاز التجاري .

ان من الصعب كثيرا تصور ان التلفاز في بلد كالولايات المتحدة سيكون قادرا في يوم من الايام على ان يوفر المؤلف الموسيقي فرصة للابداع ، لاسيما وان القناة التربوية ١٣ والمحطات الجامعية التي تبذل مجهودات كبيرة حقا تقاسي من ميزانيات محدودة جدا . اما في الاقطار الاوربية حيث الاذاعة والتلفاز مؤسسات تديرها الدولة عموما ، وحيث الضرورات التجارية اقل الحاحا ، فان مديري البرامج اقل ميلا الى بث الاعمال التجريبية ، فهي ايضا كثيرا ما توجه نحو منافسة التلفاز التجاري ، كما انها تدرك جيدا ان عليها ان تحتفظ بجماهيرها . ولا شك ان تقديم البرامج « الراسخة » وهي بالطبع تقليدية جدا يحتفظ بهذه الجماهير . بل ان اكثر المؤسسات التلفازية انفتاحا كما في جمهورية المانيا الاتحادية او في بريطانيا العظمى لاتخصص اكثر من بضع ساعات في العام لهذا النوع من التجريب .

وهكذا نرى ان التجربة الموسيقية لاتلاقي تشجيعا كبيرا من التلفاز ، واذا لاقت فانما تلاقيه من شبكات خاصة مثل البرنامج الثالث في التلفاز الالماني والذي يبث في ساعات متأخرة ، ويخاطب جمهورا ثابتا ، وان كان محدودا . ان اذاعة برنامج مثل برنامج كاجل Kagel بعنوان « لودفيج اين ... » مثلا على قناة جمهورها كبير سيثير من غير شك عاصفة من الاحتجاج ، ولكن اذاعته من البرنامج الثالث تجعله مقبولا بهدوء . واعتقد انه يجب ان نفكر بدائرة بث مخصصة لتشجيع التجريب والاعمال التلفازية الاصيلة . ويستطيع المرء ان يستنتج من التجربة الالمانية ان اكثر الاعمال اصالة التي اخرجها التلفاز كان معظمها قد تم بتكليف من القناة الثالثة .

ان على المرء ان يبذل اكثر من جهد واحد لتحصيل معرفة بتقنيات التلفاز . ان مجرد شعور المرء بهذه الوسيلة غير كاف ، فلا بد من ان يتعرف عليها من خلال الممارسة . وهنا في هذا المجال تلعب القناة الثالثة دورا هاما . انني اتمنى لو ان كل قطر استطاع ان يمتلك قناة ثالثة لتشجيع وتطوير ذوق اكثر جراة ومغامرة من الذي يجده المرء في الانتاجات « المهيبة » .

ويجد المشاهد بين الاعمال المتلفزة انالأوبرات المعاصرة المكتوبة للشاشة تبدو تقليدية بشكل مضحك ، وخالية من أى تشويق عداماكان هزليا بشكل لا ارادى .

ولن تحل هذه المشكلة الخاصة المتعلقةبالاوبرا مادام التلفاز مقيدا بالشاشة الصغيرة . التي الرى في منظر نملة او مالتي نمله تتحرك بشكل غير محسوس لتنتج صوتا هائلا شيئا سيرياليا . وعندما يصبح من الممكن العمل على الشاشات الكبيرة المنبسطة التي يجرى تجريبها حاليا في الولايات المتحدة فان التلفاز سيأخذ بعداجديدا كليا العرض والموسيقى .

وتجرى في الوقت نفسه ابحاث كثيرة حول التقنيات الاليكترونية والمونتاج والمطابقة وتشويه الصورة ، التي استعملت مرات عديدة ، وان كانت لم تتمخض عنها نتائج كبيرة . وفي معظم الاوقات يمكن بكل سهولة التصور الخاطيء للاذاعات المسرحية بانها افلام ، لانها يندر ان تستخدم التقنيات الاليكترونية ، ومازال مرجعنا الأساسي عالم الفيلم ومونتاجه السينمائي .

بورنوف

لعل اكثر التجارب التلفازية تشويقا تلك التي تمت في حقل الرقص لاني تلفاز كولون وحده ـ في اذاعة المانيا الغربية التي ذكرتها ـ والمثالها في السويد وبولندا . وتستخدم هذه التجارب تقنيات تشويه الصورة التي تحول حركات الراقصين ـ او الموسيقيين ـ الى صور تجريدية ؟

بوليز

اجل ، لقد شاهدت هذا الاسلوب في فيلم من افلام **الفن نيقولياس** Alvin Nikolais اخرجه **وليم فيتزووتر** William Fitzwater

بورنوف

لكن الامر مع نيقولياس فيه شيء من التشويه في تشغيل الحركة والضوء .

بوليز

ان من المهم مراعاة مزج الالحان ، التشغيل المزدوج بين حركات الراقصين واسلوب آلة التصوير . ان المرء يشعر بلغة بصرية اليكترونية كامنة وهو مالا تعبر عنه الرؤية المباشرة للراقصين على المسرح وحدها . والصعوبة الأساسية هنا هي في نشر تجارب من هذا النوع وهي تجارب مازالت محدودة حتى الآن .

ومع هذا فانه يخيل لي ان التجريب يجب ان يسير في هذا الاتجاه اذا كان للوسائل السمعية والبصرية الجديدة ان تساعد المؤلفين الموسيقيين والكتاب وواضعي الالحان الراقصة والمزخرفين في يوم من الأيام في تجديد الفنون التمثيلية (الادائية) .

المقابلة الثالثة

مع يهودى وديانا مينوحن Yehudi and Diana Menuhin *

فى جستاد فى سبتمبر ١٩٧٢

بورنوف

هنالك صفات معينة فى العازف interpreter **العظيم ــ صفات فنية وانسانية ــ تمكنه من اقامة اتصال مباشر مع الجمهور .** ويمكن ان يتم هذا فى اية ظروف مهما كانت البيئة غير مناسبة ومهما كانت هندسة الصوت فى القاعة سيئة . اما من كان اقل عظمة ــ اى بالنسبة للغالبية العظمى من المؤدين ــ فان المحيط يهمه اكثر كما يهم مجموعة اكبر مثل الفرقة الموسيقية وجوقة المنشدين . وتجرى الآن محاولات للتخلص من قاعة الحفلات الموسيقية التقليدية ، حيث يجلس الجمهور فى صفوف متتالية امام منصة قائد الفرقة ، وذلك لخلق اتصال اقل رسمية بين الفنان والجمهور . فهلا بحثنا الطرف المستقبل وهو الجمهور قبل أن نحاول تحليل الصفات التى تساعد المفسر interpreter العظيم أو حتى المفسر الجيد على الإيصال . **فما هو الذى يؤلف ــ فى رأيكما ــ الجمهور (المستمعين) الجيد ؟**

ى مينوحن :

ان سمة الجمهور الجيد هى فى مقدار تعطشه للذة التى سيحصل عليها من تجربة موسيقية ، ويمكن ان تحدث هذه فى اية ظروف .

د . مينوحن :

ولكن الجماهير المشتركة (التى تدفع مبلغا معينا من المال يخولها حضور جميع حفلات الموسم ... الخ) كئيبة . فهى تؤدى وظيفة بذهابها ... ولا تذهب من رغبة تلقائية . ان تلقائية الجمهور الذى يشترى التذكرة لانه يريد ان يذهب الى حفلة موسيقية معينة او يسمع هذا العمل او ذاك الفنان اكبر كثيرا من تلقائية الجمهور المشترك .

ى . مينوحن :

ويتناسب هذا ايضا مع نوعية الجمهور . ان الاشتراك فى حفلات شتاء كامل او فى سلسلة

---

* يهودى مينوحن : هو ابن موشيه مينوحن الكاتب والسياسى اليهودى الذى هاجم الصهيونية بشدة وكتب المقالات الكثيرة حول ذلك ، وله كتاب « الحلال اليهودية فى عصرنا » ، واشتهر ابنه يهودى الوسيقار بمواقفه الانسانية وحفلاته الخيرية وكراهيته للصهيونية .

ولد يهودى مينوحن فى نيويورك عام ١٩١٦ ويعتبر من اشهر عازفى الكمان فى العالم . وقد اشترك فى عدد من المهرجانات الموسيقية العالمية حيث كان يترأسها . وقد اشترك ايضا فى تقديم اعمال موسيقية هندية مع الموسيقار شانكار . وكثيرا ما ظهرت معه فى الحفلات الموسيقية اخته هيبزبا Hephzibah عازفة الكمان . وقد افتتح فى عام ١٩٦٣ مدرسة يهودى مينوحن للطلاب الموهوبين موسيقيا فى انجلترا .

اوبرات ـ كما يفعلون في المانيا مثلا ـ بتناسب معروح الشعب الالماني . ويظهرون حماسا عظيما كاي جمهور آخر سواء كانوا يحملون بطاقة الاشتراك ام لا .

ولكن الامر يختلف عندما نتعامل مع جمهور يحتاج الى التلقائية كالجمهور المختلط في الولايات المتحدة ، او كالافارقة الذين يتصفون بالتلقائية في كل مايفعلون . ان الرجل الاسود الحقيقي ـ سواء كان في افريقيا ام في امريكا ـ الذي يرقص مع قبيلته على موسيقى الطبل الصاخبة المرتجلة لايمكن جعله يشعر بالتلقائية عندما يسمع دقات خفيفة مساء كل خميس مثلا . بالرغم من انه يشعر برغبة في كل احد للغناء له ، اليس كذلك ؟

وحتى في المانيا حيث قد اكتملت الموسيقى وحيث الفوج Fugue شكل يمكن التنبؤ به ، وحيث تعلم متى تأتى نهاية القطعة ، لم تكن الموسيقى تعزف دائما لجماهير تجلس في صفوف متتالية . ان الصفوف المتتالية قد نشأت كنتيجة لدرجة معينة من الرسمية ولاسيما في المسرح . فان اردت ان ترى فلا بد من ان تجعل الجمهور يجلس بطريقة يستطيع فيها ان يوجه نظره الى شيء واحد ـ الى المسرح ، او الى ما حوله كما في المدرج اليوناني .

اما حيث يقتصر الامر على السماع فان هذا اصبح لاداعي له البتة ، لانك تستطيع ان تستمع وانت مستلق . فالاذنان تلتقطان الصوت من الخلف كما تلتقطانه من الامام ، ومن ثم فان الموسيقي هي وحدها التي لاترتبط بالمسرح ، والموسيقى التي تعزف لعدد محدود ـ كثيرا ما عزفت لجمهور جالس على الارائك في حجرة الاستقبال في صفوف غير متتالية .

د. مينوحن :

انك تتحدث عن جماعات صغيرة . وكلما كبرت الجماعة كثر النظام . واذا اقتصر الامر على نحو عشرين شخصا في حجرة الاستقبال فانهم يستطيعون ان يجلسوا كما يشاءون . اما اذا صار لديك الالف شخص في قاعة وجلسوا كيفما اتفق ، فان المنافسة تبرز في الحال ويتزاحم الناس حول ما يتخيلونه افضل مكان للجلوس ، ولن يكون هناك متسع في المكان لتطمئن على راحة كل انسان في جلسته .

ى. مينوحن :

لقد فهمت الآن من مناقشتنا سبب كراهيتي الغريزية الدائمة لرؤية صفوف متتالية من الكراسي المذهبة في حجرة يجب ان تكون فيها الكراسي والارائك والاثاث متناثرة . ولكن مسألة النظام بالنسبة لسماع اعداد كبيرة للموسيقى تأتي من الحاجة الى المكان ، والحاجة البصرية التي كنت اتحدث عنها بالنسبة للمسرح . اما عندما يتعلق الامر بموسيقى البوب فان جماهير غفيرة مقدرة بعشرات الآلاف تأتي وتفتقر الى النظام تماما ، وتنتشر فوق مساحة كبيرة .

بورتوف

من غير شك انها ليست غير منظمة ، فهي منظمة ذاتيا ؟

ي.مينوحن

اعنى انها تفتقر الى النظام البصرى ، فهي اما مستقلية أو واقفة .

د.مينوحن

ليس هناك مايرى .

بورنوف

ولكن الا يتطلع الناس بشكل غريزى الى الجهة التي تنبعث منها الضجة ؟ حتى ولو كان مصدرها بعيدا بحيث لاتستطيع ان تراه ؟

ي.مينوحن

هذا صحيح . ولكن مشاركة الجمهور الشخصية بالنسبة للموسيقى بمعنى معايشتها قد لاتقتضي رؤيتهم الموسيقى . فقد يفضلون الامساك بالايدى والنظر الى عيني الشخص الذى يمسكون بيديه ، وقد يعبر هذا ـ بالنسبة لهم عن موسيقى اكثر من النظر الى عازف قبيح الشكل ضخم الانف .

د.مينوحن

ولكن الموسيقى الكلاسيكية تتطلب درجة من التركيز . الا استطيع القول ان الجمهور صورة مصغرة من المجتمع ، ونجاح المجتمع يعتمد على التوازن الصحيح بين التماسك والحركة الديناميكية . وحيث يوجد التماسك بشكل مفرط ينفجر المجتمع في موضع ما لانه مكتوم الانفاس . ولا توجد حركة كافية . وحيث تفرط الحركة تتولد الثورة والتمرد واضطراب وفوضى ، ولم تصبح الموسيقى عنصرا ساكنا الا في القرن الماضي او نحوذلك ، فانت تجلس وتراقب بينما يزداد تجهيز العازف بتقنيات تزداد غرابتها ، ومع مطالبة العازف باهتمام اكبر تنساب الموسيقى منه كالتيار الذى يسرى في الكائن الانساني كمستمع ، ويتجاوب معه هذا الكائن حسيا .

بورنوف

لقد انسابت ، ولكنها تعود الآن بقوة مـن غير شك ؟

د.مينوحن

اجل ، توجد الآن حركة للرجوع الى الاستجابة الصحيحة للموسيقى تتعدى الجلوس والاعجاب بأسلوب لايمكن تصديقه .

ي.مينوحن

ان المطلوب هو مشاركة اكثر . لقد وضعت الآن نظرية هي : **عندما تنقل الموسيقى شيئا عبر عنه المؤلف الموسيقي يوحي مـن حياته ومـن حضارته ، وتعرض بذلك نفسها على جمهور يحس**

بهذا الشعور الى درجة ما وبتبناه فان هـذاالجمهور يجد نفسه في نفس الوضع المادى الذى كان المؤلف الموسيقى فيه عندما كتب عمله . انمـا لاريب فيـه أن **بيتهوفن وبرامز** Brahms (١٨٣٣ ـ ١٨٩٧) قد الفا جالسين ومن ثم فان على الجمهور ان يجلس .

د.ميتوحن

لاشك ان هذا قد حدث منذ لحظة دخول الالات ذوات لوحات المفاتيح ولا سيما البيانو .

ى.ميتوحن

اجل ولكن موسيقيي التراث الشفوى على غير هـذا ، فهم يرتجلون الموسيقى ويبدعونها في اوضاع مختلفة . فهم في الهند يجلسون القرفصاء وكثير منهم في افريقيا يظل واقفا .

بورنوف

كما كان يفعل شعراء التروبادور في العصور الوسطى حين كانوا يمشون ويعزفون على آلـة وترية .

د.ميتوحن

وكان آخرون يعزفون وهم يتحركون كعازف الكمان في القرية أو الفرق التى تعزف اثنـاء سيرها . ويبدو لي ان البيانو قد أوجد العنصر الساكن ، والبيانو آلة حضـارية . ثم الجانب التجارى عندما صارت جماهير الناس تدفع المال لتسمع الموسيقى وتجلس في قاعات بنيت لهـذا الغرض .

ى.ميتوحن

ولكن لايمكن تصور موسيقى الجاز والبوب مع سكون اجسام العازفين وتحكمهم في حركتها .

بورنوف

لاشك ان موسيقى البوب قد عثرت على ميثاق جديد بين الفنان والجمهور . وقد اصبح هذا مقننا وجامدا ، شانه شـان المواثيـق التى تطورت في قاعات الموسيقى .

د.ميتوحن

او ليس هذا نتيجة للمتاجرة ؟ ان الرجل الوسيط وهو متعهد الحفلات يرى في هذا فرصة لكسب المـال . وهنـا يمكن ان يمرح الشبـان وينطلقون وينفقون اموالهم .

ى.ميتوحن

اليست هذه هي الظاهرة الابدية ، ظاهرة تجاوز الشكل للمضمون ؟ او بعبارة أخرى انهزام الالهام والتلقائية وتقييدهما بالشكل والتنظيم ؟ انها اشبه بالكنيسة حيث تحولت رسالة الانبياء العظام الى مؤسسـة .

بورنوف

اما وقد بدانا من الجانب الاخر ، اى الجمهور ، فهلا انتقلنا الى بحث موقف الفنان ؟ هل ترون اننا قد انتقلنا من فترة كان الفنان فيها محاطا بنوع من الصوفية ؟ ان المرء لايجرؤ ، بل انه لم يشأ ان يخترق هذا الحاجز غير المنظور بين القاعة والمنصة ، أو في المسرح بين قاعة المتفرجين وخشبة المسرح وراء قوس مقدمة خشبة المسرح. الا يسعى الجمهور اليوم ـ ولا سيما الشبان ـ الى تجاوز هذا الحاجز ولمعرفة عمل كل شيء وذلك لاستخلاص اكبر قدر من المتعة من الموسيقى ؟ وليس في هذا عدم احترام للفنان .ام أن هناك عدم احترام ؟

د.مينوحن

ان الاحترام يمكن ان ينبع من الرهبة او من الخوف . والاحترام النابع من الرهبة هو احترام صحيح لانه يعني هنا اعجابك بالشخص الذي يستطيع انتاج هذا الصوت وتستطيع ان تنتشلك من حياتك اليومية . اما الاحترام النابع من الخوف فهو خطأ لانه يعني ان هناك شيئا ما حول الشخص الذي تكرهه وهو يجعلك تحس بالغربة. كيف تريد يا يهودي جمهورنا ؟

ى. مينوحن

ان الامر يتوقف على الفنان وعلى الجمهور وعلى الاعمال التى تعزف ، وكل هذه عوامل متغيرة . ان مزاج الفنان الخاص قد يتطلب ان يكون بعيدا ومنغلقا تماما على الموسيقى التى يعزفها .

ولست هنا اتحدث عن الاوبرا حيث عليك ان تدرسي اضواء مقدمة المسرح وان تبرزي العاطفة التى تتحدثين عنها في كلمات مفهومة ، وعمل الموسيقى هناك هو المساعدة في نقلها .

ولكن اذا كنت تعزفين احدى سوناتات **بيتهوفن** كما يفعل ريتشر Ritcher ، او احدى سوناتات **برامز** كما افعل وتفعل **هيبزيباه** Hepzibah فانك تصلين الجمهور من خلال عملية سلبية ؛ عملية لاتذهب اليهم بقدر ما تذهب الى داخلك والى داخل المؤلف الموسيقي ، وهي سلبية ؛ بمعنى انها تسير سيرا عكسيا بدلا من أن تسير في اتجاه الجمهور ، انها تمر من خلال الجمهور وانت تنقلين للجمهور ، واعني بهذا انه بدلا من النقل من الفنان الى الجمهور ينغمس الجمهور في ميدان الفنان والمؤلف الموسيقي الصوفي .

د.مينوحن

ان هذا يكون حلقة كاملة ـ ولكنك بحاجة الى تلك الحلقة غير مكسورة .

بورنوف

ولكن ماهي الموسيقى التي تعزفها والتي لاتفعل ذلك ؟

ي.مينوحن

اذا كنت اعزف قطعة رومانسية مثل« القصيدة » **لشوسون** Chausson (١٨٥٥ ــ ١٨٩٩) فانني اسعى الى ان اجعل العاطفةملموسة للجمهور بقدر الامكان . ولا شك ان هناك قدرا معينا من الجوانية في قطعة **شوسون** مثلماهنالك قدر معين من الابراز في عمل **لبيتهوفن** او **برامز** .

ولكنك عندما تصل الى حقبتنا التي تتطلب مزيدا من التجسيد الملموس فانك ستجد الجمهور يريد ان « يلمس الفنان » . ان هـذا الجمهور يريد ان يحس وان يفهم العمليات التي جعلته على ماهو عليه . وعلى العكس من ذلك فان الفنان في هذه الايام يزداد احساسه بالجمهور . ان مغني موسيقى البوب (Pop Singer) عندما يقف امام المايكروفون يحس احساسا قويا بالطريقة التي يتحرك فيها امام الجمهور .

د.مينوحن

وهذا مايجعل حياته الفنية (او حياتها الفنية) قصيرة جدا وسريعة الزوال . ولا اعتقد ان هذه مسيرة طبيعية . ان هذا يعود بنا الى الرجل الوسيط . ان تنفيه الفنان مسالة تجارية محضة . لقد ظلت جاربو Garbo ــ وقد مثلت مابين ثمانية الى عشرة افلام في الفترة الواقعة مابين العشرينات والثلاثينات من هذا القرن ــ وما زالت اسطورة . فلماذا ؟ ان سبب ذلك هو كونها احتفظت بذاتها ــ وما زال هيبتها صحيحا بالرغم من التحديث والتعميم والهبوط الى المستوى السوقي . ان الاسطورة متقلبة وان الفنان الذكي لن يعرض هذه الاسطورة لنور الواقع الحالي .

بورنوف

هل تعتقدين ان ليونارد برنشتاين قد اصبح شخصية لفازية مشهورة بفضل حفلاته الموسيقية للصغار وان كثيرا من انجازاته الاخرى لم تغير صورته هذه ؟

د.مينوحن

ان ادراك ضرورة توفر بعد ما يحتاج الى حضارة قديمة وسديدة والا فانك لاتستطيع ان تركز . فلو ان شعرة وقعت على الفك لوجدت انها قد كبرت اكثر من حجمها الطبيعي بكثير .

ي.مينوحن

ولكنني لا اعتقد انها عملية متعمدة . خذ شخصية ما على المسرح . ان هذه الشخصية اذا كانت من تلك الطينة التي تحتاج الى الاتصال الطبيعي وليست ذات طبيعة شديدة او صافية او تحليل ذاتي او تجريدية فان من المضحك ان تلعب دور **جاربو** وان تجعل من نفسها لغزا . ان اللحظة الحاسمة عندما يجب ان تقع تكون ضمن وضع معين ، وعرض معين ، وجمهور معين ، وهناك تقع في مكانها الصحيح .

د.مينوحن

ان هناك مقياسا . ان على الفنان الكلاسي ان يظل على اتصال بجمهوره على اعلى مستوى ممكن ، فاذا كان محظوظا بأن كان صاحب رسالة واستطاع ان ينقلها لجمهوره بطريقة تمثيلية فان تلك نعمة يتمتع بها .

ى.مينوحن

انه يكون قد رسخ بنفسه في الاداء ولا عليه بعد ذلك ان يقلق .

د.مينوحن

ولعل هذا هو سر عدم بلوغ القمة غير نفر قليل منهم . انهم لايستطيعون التغلب على الحقيقة وهي ان مايعزفونه يحتاج الى ان يقال بلغة روحية بل وميتافيزيقية ، او على اقل تقدير بلغة رومانسية ، ولكن من غير شك بغير لغة الحياة اليومية . ولا ريب ان الشيء الاساسي هو ان تكون مخلصا فيما تفعل . فاذا هبطت بشخصيتك الاساسية وامتهنتها فان الجمهور ــ الحيوان ــ سيشم ذلك .

بورنوف

مع كل ما لدينا من وسائل تقنية ، ومع العلاقة الجديدة النامية في عصرنا بين الفنان والجمهور ، ماهو واجب الفنان ــ في رأيكما ــ في مساعدة الجمهور ولا سيما الصغار لتوقع المتعة (كما قلتما من قبل) ومن ثم لجعلهم جمهورا افضل ؟

ى.مينوحن

ان متعتك تبدأ عندما تفهم اللغة التي تقال، وعندما يعني ما يقال شيئا بالنسبة لك ، وعندما يكون نطاق تجربتك من الاتساع بحيث يشمل جميع العواطف والافكار الكامنة في الموسيقى التي تستمع اليها . ان التوصيل ليس سوى فهم ما يقوله الاخرون على ضوء خبرتك ومعرفتك .

ان الطفل يجب ان يصنع الموسيقى ويسمع الموسيقى ويتعرف على الموسيقى ، لا على انها شيء بارد ومنعزل من حياته ، ولكن على انها شيء يعبر عنه وعن حياة الناس الاخرين وذلك منذ ابكر سن ممكن . وهذا يعني لهنين الأم لطفلها وغناء الأب والام والاغاني التي تغنيها الجماعة .

د.مينوحن

وطريقة **سوزوكي** (٨) . اتذكر ان سوزوكي نفسه قال ليهودي «انني لا اخرّج عازفي كمان. فلست افعل سوى تدريب الهواة بالمعنى الحقيقي للكلمة » ! وعنده لايقتصر عزف الكمان على الطفل، وانما تشترك معه ام الطفل وابوه .

---

(٨) نال معلم الكمان الياباني سوزوكي Suzuki شهرة دولية لنجاحه في تعليم اطفال عمرهم ثلاث سنوات ، وقد اثرت طريقته في التعليم على جميع معلمي الوتر في كافة ارجاء العالم . ومن المهم في الدرجة الاولى التعليم فـي مجموعات صغيرة من الاتراب وحيث يقوم الاب بدور المطلق التدريبات المنزلية ، وفي تسجيل الاعمال التي درست ، وتقسيم المشاكل الى اجزاء مستقلة ومعالجة كل جزء على حدة ، واعادة كل نقطة حتى يتمكن الطفل منها تماما .

ی.مینوحن

انه يبدأ عادة مع احد الابوين قبل ان يدامع الطفل بثلاثة اشهر . واظن ان وقت البدء مع الابوين هو خلال التسعة شهور التي تسبق ولادة الطفل .

بورنوف

الم يقل كوداي Kodaly (١٨٨٢ ـ ١٩٦٧) ان تذوق الطفل للموسيقى يبدأ وهو في احشاء امه ؟

د.مینوحن

لاشك ان الموسيقى جزء اساسي في الحياة وليست جزءا منفصلا عنها . وفي الحقيقة تم عبر القرون تقدم كبير في حجم جمهورها . ان موزارت ما كان ليتصور جمهورا يتراوح مابين الفين الى ثلاثة الاف يفد في كل ليلة الى (قاعة المهرجان الملكى) في لندن Royal Festival Hall وكما تعلم علينا ان نحجز قاعة المهرجان الملكي من الان اذا اردناها بعد ثلاث سنوات . ويجب الا نشعر بالحنين الى ايام كان يعزف الموسيقى فيها عدد محدود من العازفين لعدد محدود من الناس كما كان هايدن Hayden (١٧٣٢ ـ ١٨٠٩) وموتسارت يفعلان في بيوت حماتهما العظام الخاصة .

ی.مینوحن

ولكن ليس من الصحي ان يذهب ثلاثة الاف ليسمعوا موسيقى موتسارت ولا يصنعون هم ايضا شيئا من الموسيقى .

بورنوف

اليس صحيحا ان عدد ما يباع الان من الات الموسيقى للهواة اكبر منه في اى وقت مضى ؟

د.مینوحن

لقد ولى الزمن الذى كان يعزف فيه كل فرد من الاسرة على آلة وتكون الاسرة بنفسها فرقة موسيقية . ان ما يبتغونه الان هو ان يديروا المفتاح ليسمعوا الاداء الكامل مسجلا على اسطوانات او يسمعونه من المذياع . انهم لم يعودوا يرغبون في عزف الموسيقى بانفسهم .

ی.مینوحن

ان ذلك يرجع الى اسلوب كلي في الحياة ، وهو صنع الاشياء عن طريق الآلة او الانتاج بشكل تجارى او موحد .

د.مینوحن

انها مسألة وقت . انك ان عدت بعد يوم من العمل المضني فانك لن تشعر برغبة في ان تعزف بنفسك قطعة من تأليف سيفشك Sevcic اوتشرني Czerny (١٧٩١ ـ ١٨٥٧) او من تأليف كائن من كان .

ى.مينوحن

ولكن اكثر الناس فراغا هم اقل الناس معرفة باستغلاله . ان عمال المصانع وغيرهم ممن يعملون حسب أوقات عمل منتظمة وممن قد خفضت اتحاداتهم ساعات عملهم هم اكثر الناس فراغا .

د.مينوحن

ومع ذلك فان مركز **ارنولد ويسكر** Arnold Wesker الذى كان يسعى لاستقدام الناس لمشاهدة المسرحيات العصرية والطواف بهم بعد ذلك بالحانات قد فشل . فقد كان كل ما يطلبونه عملا مسرحيا من طراز Kneesup, Mother Brown ثم كأسا من الجعة . افيكون حظ مثل هذا المركز من النجاح فى المانيا اوفر ؟ بالنسبة للموسيقى يوجد في المانيا جمهور يعتبر الموسيقى جزءا من حياته منذ أن وعى الحياة .

ى.مينوحن

ولكن حتى فى المانيا كانت الموسيقى لا تهم الا جزءا صغيرا من الجمهور . والمسألة الآن أعمق من هذا . فبعد الحرب الاخيرة اصبت بدهشة كبيرة عندما عرفت من الاحصائيات ومن الحديث مع اشخاص مختلفين ذوى خلفيات مختلفة انهم لايذهبون الى الاوبرا ولا الى الحفلات الموسيقية . والحقيقة ان كثيرا من الالمان ما زال يؤمن ان من الخطأ ان تدعم الدولة ــ كما تفعل ــ مؤسسة ضخمة للفرق الموسيقية والاوبرا ، وان تنفق مئات الملايين من الماركات لتستفيد منها فئة قليلة من المواطنين .

بورنوف

ولكن سلم اسعار المقاعد اقل كثيرا هنا منه في البلدان التي يدار فيها المسرح تجاريا .

ى.مينوحن

ان هذا بفضل دعم الدولة ــ وهذا الدعم ضرورى الى حد معين .

د.مينوحن

ولكن على الجمهور ان يبذل من جانبه جهدا معينا . ان الفرق بين الاصغاء لموسيقى البوب والاصغاء للموسيقى الكلاسية هو ان الاولى لا تتطلب تركيزا او جهدا بينما تتطلب الثانية اقصى درجة من التركيز والجهد . الاولى تصب فيك : تستطيع ان تتوقف عن الاستماع وتقرأ جريدة ثم تعود ثانية للموسيقى ولا يضيع منك شيء . ولكن اذا فاتك من الموسيقى الكلاسية ثمان واربعون فاصلة موسيقية فانك ستخسر جزءا اساسيا .

ى.مينوحن

وهذا بالضبط هو الضرر الكبير من الاختيار الهائل المتوفر فى المذياع والتلفاز . فالناس يستطيعون فتحهما واقفالهما متى شاءوا .

د.مينوحن

عندما كان اولادنا صغارا يعيشون فوق هضاب كليفورنيا لم تكن هناك حفلات موسيقية في مكان يقل بعده عنا عن ستين ميلا ، فكنت في المساء اضع الاسطوانات على الحاكي . فاذا شعرت بضجر الاولاد وانهم يؤثرون الصمت رفعت الاسطوانة في الحال . وهكذا كانوا يستمعون الى الموسيقى طالما ظلوا راغبين في ذلك ، ولكنهم لا يلعبون بدماهم او يقرأون الكتب في نفس الوقت الذي يستمعون فيه الى الموسيقى . ان الموسيقى لم تكن ابدا خلفية ضوضائية لهم .

ى.مينوحن

ان من سوء الحظ ان تكون الموسيقى هي الفن الوحيد الذي يمكن ان يصاحب نشاطات اخرى . فلو ان لدينا ما نغلق به آذاننا لمنعنا من الوصول اليها كل ضجة غير مرغوب فيها وكل موسيقى خلفية .

بورنوف

ايمكن تدريب الطفل ــ ولنقل عن طريق التساؤل ــ على تحصيل شعور بالانضباط ترى انه ضروري لتذوق ما يسمى بالموسيقى الجيدة ؟ الناظر ان قوة التركيز لدى الجمهور المتوسط هي على العموم موضع مبالغة لدى جمعيات الحفلات الموسيقية هذا اذا بنينا حكمنا على اساس طول الحفلة الموسيقية المتوسطة . ان العقل سرعان ما يسرح .

ى.مينوحن

ان هذا يتم في احسن المدارس حيث صار الاطفال يتعلمون شيئا اكثر من الموسيقى . وهناك اعتراف بأن مستوى تعليم الموسيقى في كثير من البلدان متدن جدا . ان اهم شيء هو ان يغني الاطفال ، ثم عليهم بعد ذلك ان يعزفوا على آلة النقر percussion . اذ ان اساس جميع الموسيقى هو اللحن والنقر . الصوت والذبذبة : فالاول هو اللحن والثاني هو الايقاع . والتناسق والهارموني يأتي بالطبع عندما تغني مجموعة من الاصوات مع بعضها . التي اتمنى ان ارى مدارس في كل مكان في العالم المتعلم وفي العالم الامي ايضا ، توفر موسيقى غنائية لتغنى في الصف ، وكتبا يغطي كل كتاب منها مرحلة معينة من الموسيقى او اسلوبا من اساليبها ويتضمن تطورها التاريخي والجغرافي . ان بالامكان تخصيص فصل دراسي او شهر (أو اسبوع) لكل اسلوب . ويتدرج كل اسلوب حسب ما هو عليه من التعقيد بالنسبة للحن والايقاع . ويرافق تدريس كل اسلوب وصف للعادات والملابس والرموز والبناء الاجتماعي وطرق المعيشة والاكل واللغات والمواقف من اساسيات الحياة ــ اللانهاية والابدية والموت والولادة ــ وكذلك وصف للانسان الذي يعايشها وللبيئة بشكل عام ومصادر القوة وغير ذلك . وهكذا تستطيع الموسيقى ان تثري الموضوعات الاخرى ، وان تجد مكانا اكثر اهمية في المنهج العام .

المقابلة الرابعة مع : رافي شانكار Ravi Shankar *

ميونيخ ـ أغسطس (آب) ١٩٧٢

بورنوف

ماهي الصفة الأساسية اللازمة للنجاح في الاتصال مع الجمهور في رأيك ؟

رافي شانكار :

اذا تركنا السحر الشخصي جانبا اعتقدان على المرء ان يكون أمينا ومخلصا وان يعشق الموسيقى التي يقدمها . ان يكون مخلصا لتراث الماضي وأمينا في تناوله للحاضر وقادرا على ان يكسب جميع العواطف في الفن ليضمن تأثيره على المستمع حتى ولو كان هذا المستمع جاهلا بالجوانب الفنية .

بورنوف :

المادة ازاء الاسلوب . كيف يساعد التقديم على فهم أفضل للموسيقى ؟ وما هو دور وسائل الاعلام ؟

رافي شانكار :

ان السنوات الثماني التي امضيتها في شبابي مع فرقة أخي أوداي Uday (١٩٠٢ -) لطوف الغرب قد اعطتني لمحة عن تناول المستمع الغربي موسيقانا . لا يوجد الآن انسان يستطيع ان يصدق ماكان قائما من جهل وفتور وربما كراهية لهذه الموسيقى حتى عند الاقلية التي استطاعت ان تسمع موسيقانا .

ومن العجيب انه بالرغم من ان هذه الموسيقى لم تكن في الواقع مفهومة ابدا الا ان عددا من الباحثين من امثال **فوكس سترانويز** Fox Strangways **وكلمنت** Clement **وبوبلي** Popley حاولوا جعلها في متناول الجماهير . ولكن حتى هذه الاعمال ابقت على موسيقانا الكلاسية وكأنها « قطع متحفية » عند المستمعين الغربيين مثلها مثل نحتنا القديم وادبنا القديم وفننا المعماري القديم وما الى ذلك . ان علاقات الهولنديين والبرتغاليين والفرنسيين ، وكذلك اطول هذه العلاقات وهي علاقة الانجليز ببلادنا ، لم تساعد على نقل موسيقى الهند الحية والنابضة الى الغرب وهذا أمر محزن .

---

* رافي شانكار : عازف السيتار (الآلة الموسيقية الهندية) ولد في الهند عام ١٩٢٠ . واشتهر كمؤلف موسيقي وكمؤسس للاوركسترا القومية الهندية ، وبتعريف الغرب على الموسيقى الهندية . وقد كان عضوا في فرقة أخيه « اوداي » ، حيث درس الموسيقى والرقص وطاف كثيرا في الهند واوربا مع هذه الفرقة . وفي سن الثامنة عشرة ترك الرقص ودرس السيتار على يد الموسيقار الاستاذ علاء الدين خان سبع سنوات . وبعد ان اشتغل مديرا للبرامج الموسيقية في محطة عموم الهند من عام ١٩٤٨ الى عام ١٩٥٦ بدأ سلسلة من الرحلات في اوروبا وامريكا ، واسس في عام ١٩٦٧ مدرسة كينارى للموسيقى في لوس انجلوس في كاليفورنيا .

وبالرغم من ان **اودى شانكار** كان مهتما في الدرجة الأولى بفرقة راقصة الا انه كان يحرص على اشراك عدد كبير من الآلات ، ويصر على أن يعزف عليها فنانون كبار ـ ومنهم معلمي الراحل الاستاذ العظيم **علاء الدين خان** . وفي الحقيقة كان **اودى** ملتزما بالتراث فلم تكن هناك بين المائة وخمس وستين آلة او نحوها التي يستعملها آلة واحدة لها أية علاقة بالغرب .

وبدأت المرحلة الثانية مع رحلاتي الاولى كعازف منفرد منذ عام ١٩٥٤ . وقد تعلمت شيئا مهما الا وهو ان على المرء عندما يقدم موسيقى لثقافة جديدة وغريبة عليه الا يتمادى فيما يقدم . ان التعليقات التي سمعتها في طفولتي من أصدقاء غربيين (ومن بينهم موسيقيون) كانت تردد عبارات مثل : « ان الموسيقى الهندية غريبة جدا ومثيرة ، ولكن متى تتوقف ؟ » « انها مستمرة » ، « انها رتيبة » ، « انها في غاية التكرار » وموسيقانا التي تنزلق فيها الانامل على الآلة الموسيقية بخفة ، وموشحاتنا تبدو لهم وكأنها « مواء القطط » ، بل ان أسمى الصفات لدى مغنينا تبدو لهم وكأنها « غرغرة او تقيؤ » .

وهنا لابد من أن اعترف ـ وأنا اشعر بالخجل من ذلك ـ بأنني احسست بإحساسات غريبة عندما سمعت « كابوكي Kabuki ، ونو Noh (موسيقى يابانية) لاول مرة . كما رأيت الجانب الآخر من الصورة عند موسيقيينا ومحبي الموسيقى حينما يسمعون أوبرات **فاجنر** (حيث يوجد تقليد صوتي ، يبعد جدا عن تقليدنا) ، او حتى ردود فعلهم عند سماع موسيقى عصرية عظيمة مثل موسيقى ستوكهاوزن Stockhausen وزيناكس Xenakis وبوليه Boulez .

ولهذا فقد رسمت نمطا من التقديم يعطي الجوانب المختلفة لأشكالنا الموسيقية بالجرعات المناسبة ، مبتدئا بالتقليدي القديم (آلاب Alap) و (جور Jor) القائم على (دروباد Dhrupad) ، (جاتس Gats القائم على نوع متأخر من شكل (خيال Khyal) ، ثم الاشكال الاكثر حداثة مثل (ثومري Thumri) و (دون Dhun) . وبينما نجد ان المستمع في الهند معتاد على سماع العازف المنفرد يعزف في البداية (حيث ابدا بالآب التي هي في غاية الكآبة والصفاء والروحية) الا انني اكتشفت في مرحلة مبكرة مقدار ما تحدثه من ضجر شديد لدى المستمع الغربي الجديد عليها . ولذا فقد جعلت خطتي ان ابدا بعدد أقل لمدة عشرة الى اثنتي عشرة دقيقة ، وهذا ايضا يعطي فرصة للمتأخرين في الحضور للدخول . ثم آخذ في تقديم قطعة أطول تقوم على أسلوب (خيال) مع حركات (جاتس) البطيئة والسريعة . وبعد الاستراحة وبعد العزف المنفرد حيث اعزف موسيقى كلاسية صرفة وموسيقى العزف المنفرد التقليدية من نمط (آلاب) و (جور) و (جهالا Jhala) اشعر باستقرار نفسي ، واحس بأن المستمعين معي كلية حتى ولو كانت هذه هي تجربتهم الاولى مع الموسيقى الهندية . وهنا أود أن أوضح ان الذي اوحي لي بتقديم البرنامج على هذا النظام الموسيقي القديم في جنوب الهند (الموسيقى الكارنية Karantic) حيث يقدم النمط الموسيقي (الراجا) الرئيسي والطويل دائما عند النهاية ، تسبقه عدة بنود أقصر منه . ان تفسيري الموجز للراجات Ragas والتالات Talas ، والحالات والخصائص ، نظريا وعمليا قد ساعد المستمعين دائما . ولم اعد الآن الجأ الى كل هذا ابدا الا في الاماكن التي اقدم فيها موسيقانا لأول مرة . وعندما لاتمنعني لوائح الاتحاد من الاستمرار بعد زمن محدد فانني اقدم بشكل عام بنفس الطريقة التي اقدم فيها في الهند . اذ ان الاعمال التأسيسية تكون قد تمت بشكل مرضٍ .

بورنوف

لنتحدث عن تقديم الموسيقى الهندية للجماهير الهندية ــ كيف تنقل للآلاف ما كان يعتبر موضوعا لتذوق خاص من افراد ؟

رافي شانكار :

لاحظ ان كلمة كلاسية Classical كانت تعنى في الاصل مايخص طبقة Class من الناس متفقة في اعلى المجتمعات الارستقراطية في القرون القليلة الماضية ــ سواء كانت حجرات استقبال الامير استرهازى Esterhazy في ايام هايدن Hayden ام كانت في بلاط المهراجات والنواب ــ وهو نفس ما تعنيه في كل مكان . ولكن مع اختفاء هذه الطبقة الصغيرة والمختارة التى كانت ترعى الموسيقيين ، تولى الشعب والمؤسسات التى ترعاها الحكومة والاذاعات وما اليها ، امر فن هؤلاء .

لقد كان الغرب رائدا حين عمل منذ ثلاثمائة سنة تقريبا على نشر الموسيقى بين مجموعات اكبر من السكان . ومن ثم فقد سبق في اخراج جمهور مدرب من المستمعين ، جمهور لديه المعرفة الكافية للتذوق والمران على التردد على الحفلات الموسيقية . اما عندنا في الهند فجمهور المستمعين اكثر حداثة ولايتجاوز عمره خمسين سنة او لايقل عنها ، وقد بدا بشكل اوضح مع انحلال الامارات الذى جاء مع الاستقلال اى منذ خمس وعشرين سنة . اما قبل ذلك فكانت هناك مهرجانات موسيقية نادرة (كانت تعرف بمؤتمرات الموسيقى) ، وكانت هناك بعض الدوائر الموسيقية الخاصة في مدينتين او ثلاث من المدن الكبيرة ، كما كان بعض الاغنياء يقيمون بين الحين والآخر حفلات موسيقية خاصة . وقد احدث تغير هذا الوضع تبديلا تاما في نفسية الموسيقيين الذين كانوا يستطيعون في الماضى ان يكونوا اكثر منهجية ، لأن وجودهم كان عموما اكثر استقرارا ، ومن ثم كانوا قادرين على التمسك فقط بالنقاط القليلة القوية التى ورثوها كاستمرار لمدرسة معينة ، ولم يكن يحترم احفاد الموسيقيين الشهيرين الا المتذوقون الذين لم يكونوا يتوقعون ان يسمعوا من هؤلاء الموسيقيين الا ما يتميزون به من الموسيقى .

ثم انتقلت الرعاية فجأة من الامراء القلائل الى الجمهور الغفير ، ومع هذا الانتقال صارت التطلعات اعرض ، وشعر شيوخ الموسيقى في اعماقهم بمهانة ازاء التغيرات التى واجهوها . لقد كان الجمهور يطلب كل شيء من كل موسيقي ، واوشك عصر التخصص على الانتهاء . اما الجيل الاصغر الذى نشأ خلال فترة التحول هذه فقد اوجد الذخيرة الموسيقية الحالية الشاملة . وكان ذلك دون ان يمسه التراث باذى ودون ان يعرف لمن لايفقهون شيئا من الموسيقى .

لقد اقتديت **بامثال تان سن** Tan Sen **وتياجاراجا** Tyagaraja **ورابيندرانات طاغور والاستاذ علاء الدين خان والاستاذ فياض خان** . وقد جمع هؤلاء الاعلام بين اصالة التراث وعظمة الابداع . ان فنهم الجديد والقديم في آن واحد اثار اعمق العواطف حتى عند من لم يفهموا حرفيات الفن . وقد تكون على حق حين تزعم بان جمهور المستمعين في المناطق الشمالية من الهند يفضلون في الدرجة الاولى موسيقى الآلات بالرغم من المكانة السامية التى تتمتع بها الموسيقى

الغنائية الكلاسية . ولكن لابد ان كلمات الاغاني الدينية والروحية والرومانسية شجعتهم على الاصغاء الى التاليف الموسيقى الغنائي ، وبهذا عملت هذه الرعاية على استمرار هذه التقاليد التراثية . على أن الامور في الهند الجنوبية كانت افضل نسبيا حيث كانت الموسيقى تقدم على الاغلب في المعابد ، ومن ثم لم ينعدم الاتصال بها ابدا .

ان قدوم عهد الجماهير الغفيرة خلق للموسيقيين مشاكل كثيرة . فهناك مشكلة سماع الآلات الموسيقية الهندية بطاقتها المحدودة في نقل الموسيقى . اذ ان جزءا كبيرا من الاستمتاع والتذوق يعتمد على القدرة على سماع الزخرفة الدقيقة والرقيقة . ان الاذن العادية معرضة كثيرا في هذه الايام الى « تلوث صوتي » ـ حركة المرور والاليكترونيات وصخب موسيقى البوب ـ كما ان حساسيتها قلت الى حد كبير . ولهذا فان تضخيم الصوت في عروضنا قد أصبح ـ لسوء الحظ ـ شرا لابد منه ، ومن ناحية مثالية افضل نظام يستطيع تضخيم اصوات الآلات الطبيعية دون تشويهها .

ومن ناحية اخرى نجد ان معظم جماهير المستمعين الهندية ليست لديها عموما نفس العادات الغربية ازاء الحفلات الموسيقية . وقد يكون ذلك راجعا الى حداثة الوضع نسبيا . فهذه الجماهير بشكل عام تفتقر الى النظام ، فهي تصل الى الحفلة متأخرة جدا ، وتخرج وتدخل كما تشاء ، وتثرثر وتبحث الامور المالية او السياسية وما الى ذلك . ويحاول الموسيقيون جاهدين تحسين هذا الوضع ، وقد واجهت نقدا شديدا واتهمت بأنني صرت غربيا (مستغربا) عندما اصررت على اتباع بعض الاساليب التي أرى انها تنبع من احترام الجمهور للفنانين . وكأنه قد سطر في كتاب « بهاراتا ناتيا ساستر Bharta Natya Sastra » او كتب « الفيدا » ان هذا السلوك السيء شرط منصوص عليه في الوثائق القديمة للاستمتاع بالموسيقى !

بورتوف

لننتقل الى موضوع الموسيقى الهندية والجماهير الغربية ـ هل هي مفهومة بشكل صحيح عند هذه الجماهير ؟

رافي شانكار

ماهو الشكل الصحيح لفهم موسيقانا ؟ كنت دائما اقول لاخواني الهنود ـ وكثيرا ما اتهم هذا القول ـ ان مجرد ولادة المرء في الهند لايعني انه يستطيع فهم الموسيقى اكثر او افضل من المستمع الغربي . ان الفرق هو في أن الجمهور عندما يتعرض لها اكثر يصبح اكثر الفة لها . واذا اراد المرء ان « يفهمها » فهما صحيحا فان عليه ان يعرف تراث وثقافة القرون التي سبقت ما تسمعه اليوم ، ولكن عملية الفهم ليست فكرية فقط وانما هي وجدانية ايضا . وانني اجد ان الاستجابة الوجدانية والتناول في الغرب مرضيان تماما . ان نسبة كبيرة من المستمعين ـ ولعل جميعهم تقريبا ـ تستطيع أن تتخطى العوائق بالاستجابة الطبيعية لما تسمع . وقد لا « تفهم » ما تسمع بالمعنى الفكري الجاف ولكنها مع ذلك تستطيع ان تتذوق الجمال . وهنا اود ان اؤكد على انني لا أوازن هنا بين الجمهور الغربي وجماعة الخبراء الموسيقيين المتذوقين الهنود ، لانني اعتبر العزف لهذه الجماعة تجربة مرضية جدا .

ولا شك ان الامور الآن ليست كما كانت عليه قبل عشرة أو خمس عشرة سنة ، ولا سيما بالنسبة للجيل الاصغر . ان هذا الجيل يستجيب بشكل خاص للتذبذبات ، لانه اقل كثيرا فى كبته من الجيل السابق واكثر انطلاقا منه . ثم تلك المواقف المتمردة تماما التى شجعها شعور بعدم الرضا من الواقع ، ونتيجة لذلك يرغب هذا الجيل فى أن يكون مختلفا عن الاجيال السابقة ، وقد غير اسلوب حياته فجعلها بعيدة بقدر الامكان عن المعايير التى كانت سائدة عموما من قبل ، وقد ادى هذا فى كثير من الحالات وبشكل طبيعى الى عودته الى الشعور بدلا من التحليل ، وهو نتيجة لذلك قادر على قبول وفهم أشياء كثيرة كانت اسلافه تعجز تماما من فهمها نتيجة لتقيدهم بنظام صارم .

كما ان من عاشوا مع الموسيقى الهندية فى الغرب اصبحوا اكثر معرفة بفضل المسجلات وبفضل الصفوف الدراسية التى تنظم الآن فى عدد من الكليات والجامعات لدراسة الموسيقى الهندية .

ان لجوء الشباب الى العقاقير وما يشابهها هو جزء من هروبهم ، كما أن تعلقهم بأشياء من الشرق جزء آخر من هذا الهروب ، حيث يعتقدون ان الغريزة تتغلب عادة على المنطق . وقد رأوا ما فعله المنطق بالعالم وهم يريدون ان يغيروا ذلك .

وقد كنت اؤكد دائما ان باستطاعتهم ان يحصلوا على مشاعر روحية ونحوها من موسيقانا مباشرة ، وهى قادرة تماما على جعلهم « أسمى » دون اللجوء الى طرائق اصطناعية . وعندما أواجه جمهورا منغمسا فى المخدرات احاول ان اقنعهم بهذا ، فاقول لهم انى اشعر وكأنهم قد « خدعونى » حين لا يتاح لى ان اريهم ظواهر موسيقانا كاملة ، لانهم يأتون الى الحفلة وهم نصف مخدرين ، وبالتالى فانهم عاجزون عن أن يستثاروا استثارة كاملة ، كما أنهم عاجزون عن ان يجربوا من وعى ما تستطيع الموسيقى الهندية ان تفعل لهم ، وهم اخيرا عاجزون عن ادراك صدق الموسيقى وسط باطل التزييف .

بورنوف

واخيرا لنتحدث عن الموسيقى الهندية الكلاسية ازاء موسيقى البوب !

راڤى شانكار

لم تحدث اية مجابهة بين الموسيقى الكلاسية الهندية وموسيقى البوب الغربية ، فان كانت هناك اية مشاعر فان ذلك لابد وان يكون خصام اشخاص . ولاشك ان هذا ليس هو الحال بينى وبين **جورج هايسون** George Harrison . فقد بدا **هاريسون** يدرس السيتار Sitar على يدي بكل جدية . وعندما ايقنا بعد فترة من الزمن من صعوبة تفرغه للمضى قدما فى هذا النظام الصعب والبطيء ترك دراسته . ولكنه احتفظ بحبه العميق للموسيقى وظل على اتصال بها واحترام لها . وهنا أود ان اذكر انه كان رائدا فى ادخال اسلوب وروح هنديين فى موسيقى البوب . . كما حاول ذلك آخرون ولكنهم كانوا يستخدمون السيتار (وكان يدار بالكهرباء فى معظم الاحيان) كصوت جديد بل واحيانا كوسيلة بارعة .

واخيرا اود ان اقول اننى عرفت عددا لاباس به من الموسيقيين الشباب فى الولايات المتحدة ممن كتبوا وادوا اشياء جديدة مثيرة جدا ، ومن الصعب تصنيف هؤلاء تحت الموسيقى الشعبية او موسيقى الجاز او الموسيقى الحديثة . ولكنهم جميعا يشتركون فى التأثر بالموسيقى الهندية بدرجات متفاوتة . وبالرغم من ان بعض المتعالين يقول ان هذا كله « هجنة » ، ولكن قد يبرز من بين هؤلاء الموسيقيين موسيقى **كباخ** او **موتسارت**.

المقابلة الخامسة

مع اندريو لويد ويبر Andrew Lloyd Webber

فى ايست تويل ــ مقاطعة دورست ، فى اغسطس (آب) ١٩٧٢ .

بورنوف

لقد اصبحت انت وتوم رايس Tom Rice **مشهورين فى العالم المسيحى بفضل عملكما « يسوع المسيح نجم اسمى »** Jesus Christ Superstar . **ان عمر توم الآن ٢٨ سنة وانت لم تبلغ الخامسة والعشرين بعد . ومن الجدير بالاهتمام ان النقاد اخذوا يكتشفون الآن عملكما الذى سبقه وهو « يوسف ومعطف الاحلام الملون المدهش »** Joseph and the Amazing Technicolor Dreamcoat/ **فكم كان سنكما عندما كتبتما ذلك وكيف كتبتماه ؟**

لويد ويبر

كان ذلك منذ خمس سنوات حينما طلب منا ان نكتب « **يوسف** » Joseph لمدرسة كى يقدم لجمهور لايزيد عمر افراده عن ثلاث عشرة سنة ، وقد طلب منا ان نكتب شيئا يجده هذا الجمهور مسليا ويكون بمثابة لون آخر يختلف عن الدروس الموسيقية التى عليهم ان يقوموا بها ، وقد اقترح مدرس الموسيقى فى مدرسة **القديس بول** فى ذلك الحين ان نكتب موشحة دينية شعبية . وبدا توم يكتب مقطوعات غنائية مضحكة عن يوسف والمعطف ذى الالوان الكثيرة ، وكتبت بعض الموسيقى ولم نكن نتوقع ان يتجاوز عملنا هذا الى ابعد من حفلة نهاية الفصل الدراسى . ولكنه صادف ان كان لاحد نقاد جريدة « **الصاندى تايمز** » طفل يغنى فى تلك الحفلة . . . **فظهر فى** هذه الجريدة مقال اطراه يعبر عن دهشة من « تحويل موسيقى البوب الى فن » . ونتيجة لذلك سجل العمل « **يوسف** » وقدم فى اماكن كثيرة خلال السنوات الخمس الماضية ، وكان آخر مكان قدم فيه هو ادنبره . وكانت دهشتنا اكثر من دهشة اى انسان آخر : فقد كان هدفنا الوحيد هو تسلية الاطفال وتقديم عدد قليل من الالحان الجيدة ليغنوها ، وتقديم اشعار غنائية مسلية لهم .

بورنوف

ما الذى جعلكما انت وتوم رايس فى مثل هذه المرحلة المبكرة تفكران بان هناك فى الانجيل او فى اللاهوت عموما عنصرا دراميا وموسيقيا يمكن استغلاله ؟

لويد ويبر

كان ذلك بالصدفة ، فقد اردنا ان نكتب المسرح الموسيقى ، وكان اول ما طلب منا هو وبالتحديد قصة من العهد القديم . وهناك تقليد لهذا في الموسيقى التربوية البريطانية ، وطلب منا ان نعمل على نحو ما على تجديد هذا التقليد . واستخدمنا العنصر الدرامى الغامض في «**يوسف**» وان كنت لا ارى ان هذا العمل عمل درامى .

اما قصة « **يسوع المسيح نجم اسمى** » فهى مختلفة تماما من ذلك . لقد كان لدينا النجاح النقدى لاسطوانة بالرة أعنى اسطوانة « **يوسف** » ولكنه كان لدينا ايضا دعم مديرين من مدراء الفرق الفنية اللذين شجعانا على الاستمرار في الكتابة . وكانت فكرتنا الاولى ان نضع أوبرا بموسيقى الروك : « (Rock) وبدا لى ان هذه من أنفع التجارب . انني اشعر ان عددا من المؤلفين الموسيقيين لايعرفون الا أنفسهم والجمهور قليل ممن يعرفون من يتحدث هؤلاء . وافضل ان اعمل في ميدان اوسع واكتب موسيقى جماهيرية .

ولما كانت علاقاتنا محضورة في الاسطوانات فقد قررنا ان نكتب اوبرا وان نسجلها **اولا** . وكانت **الفكرة الاولى** ان تنتج اسطوانة توضيحية العمل الذى يمكن ان نعاد كتابته فيما بعد ليعرض . ولم نحلم بان هذه الاسطوانة التوضيحية الباهظة التكاليف ستلاقى مثل **هذا النجاح** الذى لاقته في امريكا . لقد تعجبت كثيرا حتى اننا عندما اخرجنا العمل على المسرح وجدنا **اننا لانستطيع** ان نغير شيئا منه دون ان نثير الجمهور .

بورنوف

هل كان في ذهنكما وانتما تكتبان « **يوسف** » ان هناك حاجة لان تقدما الى جمهور أوسع عملا — من خلال تدريبكم الكلاسى — يستطيع ان يردم الهوة القائمة بين الموسيقى الشعبية والموسيقى الكلاسية ؟

لويد ويبر

انني شخصيا اشعر ان هناك مستقبلا للمؤلفين الموسيقيين الجادين حينما يكتبون لجمهور شعبى . على ان المرء يجب الا يفعل ذلك بابتذال نفسه ، وانما عليه ان يخفف من تشدده ، والا يظن انه يفعل شيئا مشينا عندما يكتب نغما . والمشكلة هى ان المرء قد لايستطيع التوفيق بين ان يكون ناجحا جماهيريا وجادا . واعتقد ان عددا من المؤلفين الموسيقيين المحدثين مهتمون جدا بما تفكر به دائرة قريبة منهم من النقاد والزملاء .

عندما كنت اكتب « **النجم الاسمى** » كنت افكر انه قد يكون هناك مناخ فكرى يتجه نحو نظرة للاوبرا اكثر انعاشا . وكانت أوبرا « **تومى** Tommy » لفرقة **هو** Who قد ظهرت وخلقت بعض الاهتمام . . . [وكنت قد تعمدت الا استمع اليها حتى انتهى من « **النجم الاسمى** »] . ولكننى وجدت بشكل عام ان نظام الكتابة ضمن شكل معين — حتى ولو كان غامضا كالاوبرا — لايروق لموسيقيى الروك . واعتقد ان موسيقى الروك قد بقيت لسوء الحظ ساكنة خلال السنوات الثلاث

الماشية ، اذ لم يحدث اى شيء باستثناء أسطوانةاو اسطوانتين جذابتين . ولاشك ان من السهل الآن ان تغطي الافتقار الى الموهبة بالصخب الاليكتروني ـ وهو امر اسهل في موسيقى الروك منه في اى لون آخر . ولعل « النجم الاسمى »كان آخر حدث كبير في موسيقى الروك ، وبالرغم من انه لم يكن مبتكرا تماما في اجزائه ـ الا انني اعتقد انه ربما كان مبتكرا في مجموع هذه الاجزاء.

بورنوف

لعلك تعتبر **« يسوع المسيح نجم اسمى »**عملا للمسرح ، وانه مهما كان موضوعه يتمشى مع الملهاة الموسيقية ، بالرغم من انه عرض كثيرا فيحفلات موسيقية .

لويد ويبر

ان ادخال او عدم ادخال **« النجم الاسمى »**في سلك الملهاة الموسيقية مسألة يمكن الاجابة عليها من خلال نجاح هذا العمل في المسرح غير التجاري، حيث يمكن اخراجه على النحو الذى قصد ان يكون به هذا العمل . ان بالامكان تقديمه فيمسرح متوسط ، ويكون حجم الاوركسترا يتناسب مع ما كتب له العمل .

واعتقد ان **« النجم الاسمى »** قد ردم هوة،ولكن نظرا لنجاحه التجاري يصعب كثيرا في هذه اللحظة معرفة ماذا ستكون عليه قيمته النهائية . انني اعتقد انه يحتوى على اشياء جديدة ـ انه لم يكتب ابدا لكي يكون اوبرا عظيمة ، وانني مندهش من نجاحه الكبير .

بورنوف

لماذا تندهش من نجاحه الشعبي ؟

لويد ويبر

لقد كانت اول اوبرا اكتبها انا وتوم معا ،وبالرغم من اننا وضعنا بها اشياء توقعنا ان تصادف شعبية ، الا اننا كنا نستمد من اشياءاخرى كانت شعبية في الوقت الذى كنا نكتب فيها . اننا لم نتوقع ابدا ان تهز العالم ، لقداعتقدنا انها قد تحظى باستعراض تقدى طيب وان الامر لن يتعدى ذلك . واعتقد انها ـ من الناحيةالموسيقية ـ جيدة تماما بنسبة ٧٠ في المائة وان ٣٠ في المائة منها ليس جيدا جدا .

ولا ادرى هل ستعمر ام لا ، ولعلها قد تبقىلان المسرح بحاجة الى شيء جديد والاوبرا ليست وسيلة ميتة بل انها على العكس من ذلك وسيلةهامة جدا . وكان مما ابهجني ان هذه هى المرة الاولى التى تقدم فيها اوبرا من اى نوع في مسرحتجارى .

بورنوف

ان الاوبرا تمر في هذه الايام بازمة هى ازمةالتوصيل . غير انني ارى ان من الجدير بالاهتمام بشكل خاص انك قد نجحت في الوصول الىجمهور ضخم ، في وقت يبحث فيه المرء عن انواع جديدة من العلاقات بين الكلمات والموسيقى ، بينالموقف الدرامي والموقف الموسيقى ، مع العلم بانك قد انطلقت من خلفية كلاسية .

لويد وبير

من الغريب انني مدين بهذا لابي ، فقد كان يقول لي ان غالبية المؤلفين الموسيقيين المحدثين لا يروقون لاحد ، اللهم الا لنفر قليل من الناس ممن يهتمون بهؤلاء المؤلفين ، وهؤلاء الناس اقلية صغيرة بل لعلهم لا يشكلون جمهوراً حقيقياً من المستمعين . وكان صلباً في رأيه هذا . وكان يقول لي : اذا اردت أن تكتب موسيقى اكتبها لنفسك اذا كانت لديك الشجاعة . وانا معجب بكثير مما كتب ، لأن ما كتبه لم يكن من الاعمال الدارجة ، ولم تصل هذه الاعمال للجمهور أبداً .

ولكنني كنت مهتماً بموسيقى الروك وكانت الامكانات مختلفة ، اذ هنا يتاح لك ان تكون شعبياً ، لأن هناك « العشرين الاوائل » وتستطيع ان تسمو فوق هذا وتكتب ما تريد . ان « النجم الاسمى » هي تماماً نتاج ناس يحاولون كتابة اوبرا مستخدمين اشياء يمكن أن تحقق نجاحاً جماهيرياً . . ولا شك اننا كنا محظوظين عندما اخترنا موضوعاً يصادف في النفوس هوى عالمياً مدهشاً . وانه لأمر مثير جداً ان تضع شيئاً عن المسيح .

بورنوف

كيف ولدت هذه الفكرة ؟

لويد وبير

كنا في وضع موفق جداً ، وكما ذكرت القاهرض علينا مديران من مدراء الفرق الفنية راتباً لنكتب لمدة ثلاث سنوات ما نشاء على ان نعطيهم حقوق التأليف . وكان ذلك مفاجأة لنا ، واول ما خطر ببالنا ان هذه اجازة نستمتع بها غير اننا مالبثنا ان فكرنا : ماذا سنكتب ؟

اردنا ان نكتب شيئاً مقدانه عظيمة ، شيئاً دراميا يروق لكل انسان كالاوبرا لانني كنت اريد بشكل خاص ان اكتب قطعة جادة مستخدماً الاساليب الشعبية . بل انها في الواقع لم تكن استخداماً لاساليب ، وانما مجرد استخدام حبي للانغام ، ومن هنا جاء العمل .

واحببنا فكرة المسيح لان ذلك يعطي لتوم الفرصة ليحاول أن يفسر قصة المسيح في المقطوعات الغنائية بطريقة جديدة . وقد فعل ذلك عندما جعل يهوذا البطل رجلاً عطيباً يحب شخصية المسيح الذي كان في ذلك الحين قد اتم كل عمله وكان في الايام الاخيرة السبعة من حياته قد استنفد طاقته انها رؤيا انسانية للمسرح ، لا تنكر عظمته ولكنها لا تعلق على قدسيته . وقد وفرت هذه الطريقة امكانية النظر الى ردود الفعل الانسانية التي اتخذتها عدة شخصيات اخرى من رجل عظيم . ويركز النص عند توم على الشخصيات التي حول المسيح ، والتي ظلت غامضة في عقول معظم الناس : **مريم المجدلية** التي قدمت بطريقة دنيوية جداً كعاشقة له ، **وبيلاط** كما يجابهه ، **ويهوذا** الذي يروي الكتاب المقدس انه كان موكلاً بالمال ، **وسيمون** الثائر (والمتحمس ضد الرومان) الذي كان يريد أن يستخدم المسيح كزعيم لحركة لقلب العالم بالقوة .

ولأن توم كان مهتماً جداً فقد اشتغل بهذه الشخصيات وبنينا اوبرا حولها . وعلى نحو ما بنينا اوبرا حول الدور المركزي ، هذا الدور الذي شعرنا أنه لم يكتب بشكل قوي لانه كان معروفاً جيداً . والتعليق ينصب في الواقع وبشكل متعمد على جميع الاجزاء الاخرى .

وقد نجح هذا الاسلوب في المعالجة على الاسطوانات ، واعتقد انه سينجح ايضا في السينما ، حيث يمكن ان يرى المسيح دون ان يسمع . غير ان الأمر في المسرح اكثر صعوبة . واننى اشعر ان « **النجم الاسمى** » كان اكثر نجاحا على الاسطوانة منه في المسرح اذ تركت لهم في الاسطوانة الحرية لاتخاذ مواقف شخصية من المسيح . اما في الاخراج المسرحي فان فكرة المدير عن المسيح تفرض ومن السهل ان تصطدم بفكرة الفرد منه . ان فكرة الشاعر الغنائي عن المسيح لم تبين في النص ، فهي اصعب من أن تحدد . وهكذا فان الاوبرا تكون افضل عندما لا يرى المسيح فيها . ومن الصعوبة بمكان الباس الرجل ووضعه على خشبة المسرح وجعله يقدم كأسا لمريم المجدلية مثلا . وقد تكون في السينما اكثر صلاحية لأن الانسان في السينما يستطيع ان يركز على الوجوه اكثر بكثير من المسرح .

بورنوف

اليست هناك تعليمات مسرحية في نصك الموسيقي ؟

لويد ويبر

ابدا . هناك تعليمات قليلة حول الوضع والاطار ولكن هذه التعليمات لا تتبع عادة .

ولكن كما قلت انها اوبرا اولى ونحن نرى الآن ما بها من عيوب . اننا لم نكن نحلم ابدا بهذا النجاح الذى صادفته ، ولو قدر لنا ان نعملها الآن مستفيدين مما عرفناه بعد تأليفها لألفناها على نحو مختلف . واعتقد انها كانت ناجحة لأن توم جرؤ على معالجة الموضوع ... ان الامر لا يتعلق بحركات المسيح : انه مختلف تماما من ذلك ، انه يستند الى رغبتنا في كتابة اوبرا جادة مستخدمين حرفيات المسرح الموسيقى الذى احببناه كلانا كثيرا جدا .

بورنوف

لنتناول الموضوع من تلك المقدمة الفرضية الخاصة بالأوبرا : انك حين استخدمت التقنيات السمعية والبصرية الحديثة والمايكروفون وتضخيم الصوت الضروريين ، واخرجت الأوبرا من عزلتها ، او على الاقل نقلتها من جمهور صغير نسبيا الى جمهور ضخم ، حققت شيئا في هذا الباب . واعتقد اننا نجد ــ على نفس هذا الاساس ــ ان كثيرا من اهم التجديدات في الأوبرا اليوم ــ افضل ان استخدم تعبير مسرح الموسيقى ، لأن الاوبرا تحدد ذلك على نحو ما ــ هى في تحليل الكلمات والمقاطع التى كثيرا ما تجمع متدلة في ايقاع استحواذى . وقد عمل هذا **كارل اورف** Carl Orff (١٨٩٥ ــ) زمنا طويلا ، وكتب **بيريو** بعض الاعمال الساحرة بهذا الاسلوب. وانت نفسك تستخدم هذا الاسلوب ، وفي رايي ان هذا يمثل اسلوبا جديدا من التعبير المسرحي .

لويد ويبر

قد تكون الطريقة التى اشتغلنا بها طريقتنا . فنحن عادة نتخذ أولا قرارا مشتركا حول العقدة . ثم آخذ في كتابة معظم الموسيقى بما في ذلك معظم العبارات ، ثم يأتى توم ليكتب الاشعار الثانوية . ثم نصقل هذا كله معا . ولا اظن ان هناك اصالة خاصة في « النجم الاسمى » غير

الشكل الذى اتخذه هذا العمل . فالأمر هو أنه لم يستخدم أحد من قبل مكبرات الصوت والمعدات الفنية على ذلك النحو .

ولا أرى شخصيا أية تقسيمات في الموسيقى . فهى اما ان تكون جيدة او رديئة .

بورنوف

انمنى لو استطيع ان اتفق معك ـ ان هذا سيجعل مستقبل ما يسمى بالموسيقى الكلاسية اكثر اشراقا .

ان هناك عاملا اجتماعيا يجب بحثه : ان الاوبرا عمل يستهدف جمهورا معينا بعروض قليلة في فترات منتظمة او غير منتظمة ، بينما نجدان المسرحية الوسيقية ـ ولعلها أقرب ما تكون الى الاوبرا في ميدان ما يسمى بالموسيقى الشعبية ـ تستطيع ان تفاخر بانتاج يكلف مبالغ طائلة لعروض لا حد لها ، لأنها تقدم في المسرح التجارى .

لويد ويبر

ان من سوء الحظ ان المسرحيات الموسيقية تحتضر الآن ولا سيما في مسارح نيويورك . غير ان هذا لا يعنى أن المسرحية الموسيقية ميتة ، واعتقد أن أكبر مشكلة تواجه المسرحيات الموسيقية هى الكتاب . وهناك شيء واحد كنا نريد ان نتخلص منه وهو فكرة النص المكتوب . فنحن لا نحب فكرة الأرقام المترابطة ... ومن ثم كان ما نكتب بعد ذلك يكون فشيلا بقدر الامكان من ناحية النص المكتوب . وقد حاولنا ذلك في عمل « يوسف » ولا شك اننا فعلنا هذا في « النجم الأسمى » الذى لا يحتوى على اى حوار . واعتقد ان الاوبرا هى اكثر الوسائل الصالحة في المسرح الموسيقى . ومن سوء الحظ ان الاشعار الغنائية والنصوص هى عادة اميل الى الضعف . فكتاب الاوبرا العادية يستند عادة الى مسرحية او قصة او فكرة ولا يكتبها شاعر غنائى محترف . ان ذلك يتم بطريقة مرتجلة . انني لا اعرف من كتبوا نصوص معظم الاوبرات التى تخطر ببالى . وانني اشعر ان اسهام توم في كتابة **النجم الأسمى** او اى عمل قد نعمله معا ، يعادل في اهميته اسهامى .

بورنوف

اود ان اعود الى نقطة اشرنا اليها لماما وهى الحقيقة المزعجة التالية : يبدو **انه قد تم الوصول في ميدانى ما يسمى بالكلاسية وما يسمى بالشعبية الى نهاية ميتة تماما .**

لويد ويبر

اعتقد ان هذا الشيء قد حصل على نحو ما في كثير من سبل الحياة ، لان وسائل الاعلام قوية جدا الآن . ان الناس ينفقون في الحديث وقتا يفوق ما ينفقونه في العمل . ان على الموسيقيين الآن ان يلتفتوا الى الصورة ـ كيف يظهر المرء على شاشة التلفاز وكيف يتحدث ، فلا بد من ان يكون الواحد منهم فصيحا وجذابا ، وهو يقف على ارض ليست هى بالطبع ارضه ، وهو اما ان يكون محظوظا او منكودا . ان هناك مؤلفين موسيقيين يعطون صورة جيدة على شاشة التلفاز او في برامج الاذاعة ،

ومن ثم ينالون رضا الجمهور ، هذا الجمهور الذي يعتقد عندئذ ان عليه ان يحب ما يكتبه الفنان . وليس من الممكن في كثير من الموسيقى الحديثة الجادة ان يعرف الشخص العادي هل هو يحبها أم يكرهها . وانا شخصيا احاول ان احصر المقابلات التلفازية في اضيق وقت ، لانني لا أعتقد انه يجب ان يحكم على الشخص على اساس مظهره او طريقة كلامه ــ فان ذلك لا علاقة له البتة بنوعية العمل الذي يخرجه او يحب الناس لهذا العمل ام لا .

بورنوف

ولكن ذلك يؤكد دور وسائل الاعلام اليوم . فلم يعد هناك رئيس وزراء يستطيع ان يصرف شئون الدولة دون ان يروق البلاد من خلال الصورة التي يظهر بها على شاشة التلفاز . انها فكرة مرعبة . ولا اعني بهذا ابدا ان الامر يجب ان ينطبق على الفنان المبدع . ولكن هناك ــ كما اعترفت انت ــ مشكلة الاتصال . وسؤالي هو : **الى اى مدى يستطيع الفنان المبدع ــ المؤلف الموسيقي او المصمم او حتى الكاتب ــ ان يساعد نفسه في زيادة جمهوره عن طريق تفسير فنه ضمن تقليد معين الى الجمهور** من خلال وسائل الاعلام ؟

لويد وبر

لا اظن ان فنانا يستطيع ذلك وينجح نجاحا كبيرا الا اذا استخدم وسائل الاعلام كما استخدمناها في « **النجم الاسمى** » . ومن اسباب نجاح « **النجم الاسمى** » كثيرا وبسرعة في امريكا اكثر من غيرها ، ان الاذاعة الامريكية اذاعت الاسطوانة كاملة . . . واحبها الناس . واعترف بصراحة ان نجاح « **النجم الاسمى** » الكبير كان بفضل وسائل الاعلام الامريكية والاذاعة . فقد اتاحت له هذه ان يكون مسموعا . وليس هناك من سبب آخر . واعتقد ان الشيء المثير في الاشتغال بموسيقى الروك هو انه يتيح لك ان تستمتع اذا كان لديك شيء يجتذب الناس ، واذا ذهبت الى الاماكن الصحيحة .

بورنوف

ولكن « **النجم الاسمى** » اثبت انه يستطيع ان يقف بنفسه دون الحاجة الى اية وسائل اعلام . فقد حقق نجاحا كبيرا على المسرح في منطقة هي غاية في الصعوبة وهي نيويورك . **فما هي الاشياء الاولى التي تعمل على تعزيز ونشر اوبرا روكية من هذا النوع شعبيا ؟**

لويد وبر

الاسطوانات . واظن انها لو ظهرت على المسرح اولا لحققت من النجاح ما حققته تقريبا . ان الاسطوانات تعطي المرء الفرصة ليقول : « ها هو عملي التام ، معمول ومسجل كما اريد فهلا تفضل احد بعزفه ؟ » وقد فعلوا ذلك في الاذاعة الامريكية كما قلت . واشعر ان على جميع الموسيقيين المحدثين ان ينغمسوا بجدية اكثر في التسجيل ، لان الناس يستطيعون ان يأخذوا معهم الى منازلهم شيئا من خلال الاسطوانات ، ويبنون احكامهم دون ان تحيط وسائل الاعلام بالعملية كلها . ان الذهاب الى المسرح يكلف مالا كثيرا ، وكذلك الى الاوبرا او الى الحفلات الموسيقية ، بينما شراء اسطوانة لا يكلف مثل ذلك . ان هناك دائما املا في ان العمل المسجل على اسطوانة

سيسمع : فالناس يستطيعون دائما الرجوع اليه . وقد حدث هذا بالنسبة لعمل « **يوسف** » فقد كان مسجلا على اسطوانة وقد اكتشفه الناس بعد خمس سنوات ولو قدر لى اليوم أن اكتب رباعية وترية — وهي شيء أريد أن افعله — لآلتين سماعيتين عاديتين وآلتين كهربيتين كالقيثارة او الكمنجة الكبيرة الكهربية ، لسجلت هذه الرباعية قبل أن اعرضها . لأنني عندما أسجلها على الاسطوانة اعرف ان عرضي « الكامل » يقدم الى الجمهور . ويستطيع الناس عندئذ ان يتخذوا قرارهم منها . . . اما العرض المباشر فهو المرحلة الاخيرة .

بونوف

لقد اثرت الآن مشكلتين : الاولى تتعلق بعناصر العمل نفسه ، والمستوى الذى تهدف اليه ، والثانية اذاعته ونقله من خلال وسائل الاعلام ونشره شعبيا . اما فيما يتعلق بالاولى وهى العمل فى حد ذاته : ان تعبير الرباعية الوترية ستحدد — كما هو الحال الآن — جمهورك من المستمعين كثيرا .

لويد ويبر

اذا كان العمل جيدا فاننى لا ارى ما يدعو لذلك .

بورنوف

اجل ، ولكنك اذا اعلنت عن رباعية وترية لفلان من المؤلفين الموسيقيين ، وفلان هذا مشهور مثلا بانه مؤلف موسيقى « جادة » ، فان جمهور العمل لن يزيد عدده عن بضعة مئات . **لكن عملا من الموسيقى الشعبية لاندرو لويد ويبر** له الجمهور الذى نعرفه . انه لم يسبق لمؤلف موسيقى ان حقق مثل هذا النجاح الهائل فى ميدان واسع — ميدان شعبي — وان يكتب موضوعا فى ميدان ظل محدودا على فئة قليلة (ربما استثنينا من هذا ليدر Lieder) . ويكتسب جمهورا . فلو انك كتبت فى يوم من الايام رباعية : فالى اي مدى سيتمشى معك جمهورك جمهور « **يسوع المسيح** » والاعمال الاخرى المشابهة التى كتبتها او ستكتبها ؟

لويد ويبر

لن يكون جمهور الرباعية الوترية بمثل هذه الضخامة لان « **النجم الأسمى** » ابعادا اخرى من الغنائية الشعرية والموضوع .

على اننى اعتقد او ان كونشرتو الكمنجة **الشوستاكوفيتش** (١٩٠٦ —) Shostakovitch اخرجها عازف كمان من الذين حققوا نجاحا كبيرا فى اسطوانات موسيقى الروك لظن الناس ان هذا عمل جديد مدهش من موسيقى الروك واشتروها . ان ذلك يعتمد تماما على تقديمه اى مرة اخرى على الصورة .

واخيرا ان التسجيل للحاكى (الجرامافون) لاوبرا شياطين لاودن The Devils of Loudon **لبنديريسكى** Penderecki قد راج كثيرا لان الناس ظنوا ان بنديريسكى هو مؤلف موسيقى منطور وذلك شيء لاغبار عليه .

بورنوف

صحيح ان بتدبريسكى هو احد اشهر المؤلفين الموسيقيين الكلاسيين فى الوقت الحاضر . ولكنه ما زال بعيدا عن مجاراة موسيقى الروك فى مضمار الشعبية . ان أروج عمل لمؤلف موسيقى معاصر « جاد » سيكون ما يباع منه من الاسطوانات اقل كثيرا مما يباع من اقل عمل رواجا لمؤلف كبير من الموسيقيين الشعبيين .

لويد ويبر

اجل ، ولكن « **شياطين لاودن** » أو **عاطفة القديس لوقا** Luke's Passion لا تحتوي على « لا اعرف كيف احبه » أو « **نجم اسمى** » ان من احبوا « النجم الاسمى » استحوذت عليهم فكرة انسان يكتب اوبرا روكية عن يسوع المسيح ، ولكنهم عندما وجدوا أن العمل يحتوى على بضعة نغمات حدثوا اصدقاءهم . نعم ان بالعمل نغمات ، وليس هناك من سبب آخر لشعبيته .

بورنوف

لقد أجبت على سؤالى الاساسى .

لويد ويبر

ولكنك اذا كنت تكتب الحانا استطيع ان تكون جادا !

بورنوف

ان ما تقوله يذكرني بسيرة **كيرت وايل** Kurt Weill العملية ، فقد اصبح معروفا وشعبيا جدا عن طريق الاعمال الشعبية ، لكن المرء يكتشف فجأة من خلال الاصرار المتأخر لتسجيلاته ان وايل كان رجلا على شيء من الجدية ، وفى الآونة الاخيرة قدمت سيمفونية وكونشرتو الكمان له ايضا كثيرا ، ولكن هذين العملين لا يحتويان على نفس عناصر النجاح ، وعلى نفس الايقاع الذي لا يقاوم ، التي تحتويها أشهر اعماله الشعبية .

لويد ويبر

انني أجد ان لى شخصيتين : الاولى تريدان تكتب الحانا ساخرة فيها غمز وتتمتع بذلك ، واعتقد ان هذا شيء جدير بالعمل اذا كان المرء يستطيع ذلك لأنه صعب جدا . اما الجانب الثاني من نفسي فهو يريد ان يكتب اشياء جادة ، واشعر اننا فى عملنا **النجم الأسمى** مضينا قليلا فى سبيل مزج الشخصيتين ، ولعل اطار عملي سيكون ملموسا بعد خمس أو عشر سنوات ، عندما اكون قد انجزت ثلاثة اعمال او اربعة .

وسيكون موضوع مشروعنا القادم « جيفز » Jeeves وهو موضوع شعبي جدا يستهدف جمهورا عريضا وسيحتوى ــ كما تأمل ــ على انغام سيخرج الناس بعد سماعهم لها وهم يصفرون لها .

الإعداد السينمائي بين البناء الروائي والبناء الفيلمي

هاشم النحاس *

مقدمة :ــ

عندما ارادت السينما في البداية ان تكون اكثر من مجرد لعبة انتقلت من أمام باب المصنع الى أمام خشبة المسرح . وبدلا من تصوير خروج العمال من المصنع حاولت ان تسجل المسرحيات في علب من الأفلام . ورغم طموح فناني السينما الذين ارادوا أن يربطوها بالفن بهذه الطريقة ، الا ان مسرحهم المعلب كان مملا خاليا من الابتكار تنقصه الاصالة .

والسبب ان السينما كفن لم تكن قد ابينت امكانياتها بعد .

واليوم وقد اكتسبت السينما سمات الفن الأصيل ، واصبحت متميزة عن الأدب والمسرحية كما يتميز النحت عن التصوير الزيتي ، فهي حين تلجأ الى استخدام الفنون الاخرى ومنها المسرحية والرواية ، لا تلجأ اليها كما تلجأ اليها من قبل كي تستمد منها حياتها ،

* هاشم النحاس ، حصل بعد ليسانس الفلسفة منجامعة القاهرة على دبلوم الدراسات العليا في الاخراج السينمائي . يعمل الآن مخرجا للافلام التسجيلية بالمؤسسةالمصرية العامة للسينما ، كتب وترجم عددا من الكتب والبحوث في مجال السينما والنقد السينمائي .

وانما لتخلق منها اعمالا فنيـة أصيلة طبقا لقوانينها السينمائية .

ولم تعد مشكلة اعتماد السينما على الأعمال الادبية من المشاكل المثارة اليوم كما كانت من قبل بعد ان انمحت الحدود الفاصلة بين فن الفيلم والفنون الاخرى . وأصبح من المسلم به قدرة السينما على تقديم اعمال فنية أصيلة سواء كانت معدة عن اعمال فنية سابقة او غير معدة منها . ولا يقلل من قيمة اعتماد السينما على اعمال ادبية سابقة ذلك العدد الهائل من عمليات الاعداد الرديئة للاعمال الأدبية المحولة الى افلام ، حيث يقابلها اعداد مماثلة ــ أو ما يزيد عليها ــ من الأعمال الرديئة لافلام اعدت مباشرة للسينما دون اعتماد على أعمال ادبية سابقة .

ويخصص الناقد الفرنسي الكبير « اندريه بازان » الفصول الثلاثة الأولى التي تشـغل نصف الجزء الثاني من كتابه « ما هي السينما » للدفاع عن اعداد السينما للأعمال الادبية ، ويقدم مثالين كنموذجين في رأيه للاعداد السينمائي عن الرواية وهما فيلمي « يوميات قس في الأرياف » اخراج بريسون ، و « السيد ريبوا وتيميريس » اخراج رينيه كليمان .

والواقع ان الرواية كانت ــ منذ البداية ــ اسعد حظا من المسرحية عند تحويلها الى عمل سينمائي . ذلك انه اذا كان من الممكن للفيلم ان ينقل المسرحية كما هي على المسرح ، فانه لا يستطيع ان يفعل ذلك بالنسبة للرواية ، وكان لا بد له من البحث عن خصائص سينمائية لترجمة الخصائص الروائية . وتوصل بذلك الى نتائج افضل من النتائج التي توصل اليها مع المسرحية . ومن ناحية اخرى فان الاسلوب السينمائي اشبه باسلوب الرواية منه باسلوب المسرحية . فالطريقة التي تعرض بها الرواية قصتها ، وهي الوصف والسرد في الأساس ، يمكن مقارنتها بالطريقة التي ينتهجها الفيلم ، وهي الصور ، بينما الحوار هو الأساس في الطريقة المسرحية .

وقد ادى هذا التقارب بين طريقتي العرض من ناحية واستحالة نقل الرواية كما هي الى فيلم من ناحية أخرى الى علاقـة متبادلة بين فني الرواية والفيلم كان لها اثرها الواضح على كل منهما .

وتتمثل هذه العلاقـة المتبادلة بين الرواية والفيلم في عدد الأفلام المأخوذة من روايات ، والبحث عن معادلات فيلمية للأدب من ناحية . وتأثر الأدب بالأسلوب السينمائي ، والنجاح التجاري الذي تحققه الروايات بعد تحويلها الى افلام من ناحية أخرى .

فقبل انقضاء العام الاول من اشـتغال **جريفيث** بالاخراج كان قد اعد للسينما روايات « لقاء مشروع » و « البعث » و « الدير والبيت » لكل من **جاك لندن وتولستوى وتشارلز ريد** على التوالي . وتبين مقالة **سيرجي ايزنشتين** عن « ديكنز وجريفيث والفيلم اليوم (١) » الى اي مدى وجد جريفيث في اشارات ديكنز اعظم مبتكراته على وجه العموم : كالمزج ، واللقطات المطبوعة فوق بعضها ، واللقطة الكبيرة ، والحركة الاستعراضية للكاميرا .

وتدل كل الاحصائيات على أن نسبة عالية من الأفلام مأخوذة عن روايات . وقد تصل هذه النسبة الى اكثر من ٤٠٪ في بعض الاحيان . واذا نظرنا الى انتاج السينما المصرية في المواسم الثلاثة الاخيرة مثلا نجد انها تعتمد على حوالي ٢٥٪ منه على روايات ادبية (٢) .

---

(١) انظر Sergei M. Eisenstein, Film Form

(٢) انظر تقارير مكتب البحوث والاحصاء المؤسسة المصرية العامة للسينما .

وفي استفتاء أجرته « تايم Time » الامريكية عام ١٩٥٠ مع حوالى ٢٠٠ شخص من العاملين بالسينما عن أفضل الأفلام ، كانت نتيجته ان « **مولد امة** » هو افضل الأفلام الصامتة ، و « **ذهب مع الريح** » أفضل الأفلام الناطقة ، وكل منهما مأخوذ عن رواية . وقد حقق فيلم « ذهب مع الريح » لقاء موفقا بين المزايا التجارية والمزايا الفنية معا .

وفي استفتاء آخر أجرته نفس الجريدة بعد ٥ سنوات من الأول عن أحسن عشرة أفلام في تاريخ السينما الامريكية ، كان منها خمسة افلام مأخوذة عن روايات وهي : ذهب مع **الريح ، من الآن والى الأبد ، صراع تحت الشمس ، الرداء** ، كوفاديس .

ويمكننا ان نصل الى مزيد من الفهم لظاهرة ارتفاع نسبة الأفلام الامريكية المأخوذة عن روايات في تلك الفترة وما حققته من نجاح مادي وأدبي معا اذا ما تذكرنا ان معظم الروايات الحائزة على جائزة **بوليتزر من « اليس آدمز** » الى « كل رجال الملك » كانت ـ على حد قول **بلوستن** ـ تحمل طابعا سينمائيا (٣) .

وفي مجال السينما العربية نجد « زينب » من اهم افلامنا الكلاسيكية ومن افضل افلام محمد كريم ، و « بداية ونهاية » من افضل افلام صلاح ابو سيف ، و « الرجل الذي فقد ظله » من افضل افلام كمال الشيخ ، و « ميرامار » انجحها ، و « دعاء الكروان » و « الباب المفتوح » و « في بيتنا رجل » و « الحرام » ، من افضل افلام هنري بركات ، بل ويرتفع مستواها عن بقية افلامه ارتفاعا ملحوظا ، وكلها افلام اخذت عن روايات ، وتمثل اعلى مستويات السينما العربية .

وتذكر **مارجريت فارانما ثروب** أن ما بيع من نسخ رواية « مرتفعات ويذرنج » بعد عرض الفيلم الذي أخذ عنها يفوق ما تم بيعه خلال الاثنين وتسعين سنة السابقة منذ وجودها . ويحدد **جيري والد** عدد النسخ المباعة من الطبعة الشعبية لهذه الرواية بعد ظهور الفيلم بحوالي ٧٠٠,٠٠٠ نسخة . كما يذكر أن نسخ الطبعات المختلفة لرواية « الكبرياء والتعصب » بلغت ثلث مليون نسخة ، وبيع من « الافق المفقود » مليون و ٤٠٠,٠٠٠ نسخة ، وذلك بعد ظهور الفيلم الخاص بكل منهما (٤) .

ويقول اندريه بازان : ان نجاح المسرح المصور يخدم المسرح ، كما يخدم اقتباس القصة الأدب ، ومسرحية هاملت على الشاشة ليس من شأنها الا أن توسع نطاق جمهور شكسبير ، وهو جمهور ، لا شك ان جزءا منه على الأقل ستراوده الرغبة في ان يذهب الى المسرح ليسمع ويرى ، وقصة « يوميات قس في الارياف » كما رآها المخرج روبير بريسون ضاعفت عشر مرات عدد قراء برنانوس (٥) .

غير ان هذه المعلومات الاحصائية وان كانت **تدلنا** على بعض جوانب هذه العلاقة التبادلية بين الفيلم والرواية فانها تقتصر على النواحي الظاهرة منها مما يمكن احصاؤه ولا تمس ما بينهما من تفاعلات داخلية مؤثرة في التكوين البنائي لكل منهما .

واذا ما تأملنا هذه العلاقة الداخلية نجد ان القصة تقدم للسينما شخصيات اكثر تعقيدا ، وتقترح ؛ في العلاقات بين الشكل والمضمون ،

---

(٣) George Bluestone, Novels into Film, p.4

(٤) George Bluestone, op.cit.

(٥) ص ٣٢ الجزء الثاني ـ ما هي السينما ـ اندريه بازان ـ ترجمة ريمون فرنسيس .

تشديدا وتدقيقا لم تتعود عليهما الشاشة . ومن الواضح أن المادة التي يجري أعدادها تكون غالبا ذات نوع فكري أعلى بكثير من المتوسط السينمائي . وكل هذه العوامل تعمل بالضرورة على رفع مستوى الفيلم اذا حاول الحفاظ عليها . وان كنا لا نذهب تماما مع ما ذهب اليه بازان بقوله : « ان الخلق السينمائي ، في مجال اللغة والأسلوب، يتناسب تناسبا مباشرا مع الأمانة في النقل (٦) ، ذلك انه اذا كان للسينمائي أن يخلق دون الاعتماد أصلا على نص أدبي ، فمن الممكن أن يتم له ذلك بغض النظر عن أمانته في النقل .

ولكننا مع بازان في رده على الذين يعتبرون اعداد القصص للسينما تمرينا كسولا ليس للسينما الحقيقية « السينما الخالصة » أن تكسب منه شيئا ، بأنهم يرتكبون مغالطة حرجة تكذبها جميع الاقتباسات ذات القدر والقيمة .. « فالامانة الناجحة الفعالة لمخرج مثل **كوكتو** او مخرج مثل **وايلر** ليست بالتأكيد نتيجة لتخلف أو نكوص ، بل هي على العكس مظهر لتقدم الادراك السينمائي . والنجاح اساسه دائما سيطرة فريدة لا نظير لها ، وعلاوة على ذلك ، فان هذا النجاح ناتج عن ابتكار في التعبير (٧) » .

اما عن تأثر البناء الروائي بالفيلم فقد افادت الرواية ادق فائدة من حرفية المونتاج مثلا ، ومن قلب ترتيب الحوادث . ومن الواضح أن القصاص يستعمل اليوم طرقا فنية في السرد ، ويتخذ من الوسائل لابراز الوقائع ما يشبه وسائل التعبير في السينما ، سواء أكان قد نقلها نقلا مباشرا ، أم كان الأمر يتعلق بنوع من التقارب الجمالي الذي يعكس في نفس الوقت اشكالا جديدة معاصرة من اشكال التعبير .

ولو قارنا بين طريقة السرد في رواية **نجيب محفوظ** «الشحاذ» مثلا واحدى رواياته القديمة في المرحلة التاريخية او المرحلة الاجتماعية نجد ان الفرق بينهما واضح . ولا شك ان طريقة السرد في « الشحاذ » بانتقالاتها الحادة بين الواقع والخيال « اشبه ما تكون بأسلوب الموجة الجديدة في السينما . وسواء كان نجيب محفوظ متأثرا بالموجة الجديدة السينمائية أو باتجاهات الأدب الحديث أو توصل الى هذا الاسلوب ذاتيا من خلال بحثه عن أنسب الاشكال لموضوعه ، فستبقى حقيقة التشابه بين تحول اسلوب نجيب محفوظ في رواياته الاخيرة وتحول السرد الروائي الحديث عموما وتحول السينما على اثر الموجة الجديدة تشابها قائما بلا جدال .

•••

مشكلة الإعداد :

ولكن رغم هذا التقارب الملحوظ بين الرواية والفيلم ، فقد فرضت الرواية عند اعدادها للسينما شروطا على الفيلم كما سبق ذكره . حيث استحال نقلها كما هي كالمسرح . وكان لا بد من البحث عن معادلات سينمائية لترجمة الرواية . كما فرضت الامكانيات السينمائية من ناحية اخرى شروطها ، وكان لا بد من تعديل الأصل الروائي حتى يتفق مع الشكل السينمائي . وهكذا فرضت عملية اعداد الفيلم من الرواية عمليات تكيف متبادلة بين الرواية والفيلم .

والسؤال الآن هو : كيف يستطيع الفيلم المأخوذ عن رواية ان يعيد بناء الرواية على الشاشة بأسلوبه الخاص ؟

---

(٦) ص ٢٢ الجزء الثاني من كتاب ما هي السينما . اندريه بازان ـ ترجمة ريمون فرنسيس .

(٧) ص ٢٥ نفس المرجع .

يستغرق الفيلم وقتا اقصر من الرواية في الوصف حيث يقدمه اثناء الحركة . ان نجيب محفوظ مثلا يستغرق اكثر من صفحة في وصف حي خان الخليلي (٨) ، بينما نحن في الفيلم نرى الحي عندما يقبل عليه احمد عاكف باحثا عن منزلهم الجديد الذي انتقلوا اليه اخيرا ، ونظل نراه خلال هذا المشهد وخلال مشاهد اخرى في الفيلم .

ومن ناحية اخرى يستغرق الفيلم وقتا اطول من الرواية في السرد . فلنفترض مثلا ان الروائي يكتب ان البطل يذهب الى طنطا . ان سر هذه النقطة لا يستغرق اكثر من ذلك . اما اذا اريد تقديم ذهاب البطل الى طنطا في الفيلم مع الاقتصار على ادنى حد من الحركة ، كمجرد رحيله ووصوله مثلا ، فان ذلك يستغرق وقتا اطول مما يلزم لقراءة هذا الخبر .

وهكذا فبينما يمكن حذف الوصف كله من الفيلم فان السرد يطول . ولما كانت الرواية تضم من السرد اكثر مما تضم من الوصف ، فان فترة ساعتين متوسط عرض الفيلم ، اقصر من ان تستوعب كل ما يمكن ان يكون في رواية متوسطة الطول من شخصيات واحداث وتفاصيل ومناظر .... الخ . ولذا فان اعداد فيلم عن رواية يتطلب الحذف . ويترتب على ذلك تقليل عدد الشخصيات ، والمشاهد والحوادث والقصص الفرعية مما في الرواية .

والفيلم لا يمكن ان يحاكي الرواية محاكاة تامة في مسالة الاسلوب . ولكنه يستطيع ان يظل امينا على الرواية من وجوه اخرى . ويضرب لنا البرت فولتون مثلا على ذلك اعداد رواية ديكنز « آمال كبار » من اخراج ديفيد لين ، كنموذج متقدم للاعداد السينمائي عن الرواية (٩) .

والواقع ان بناء رواية « **آمال كبار** » يلائم عملية الاعداد السينمائي بنوع خاص . اذ تتميز هذه الرواية بتناسق في الشكل يفوق روايات ديكنز الاخرى . فهي مركبة سويا كانها مروحة ، و « بيب » هو مقبض المروحة . وترتبط الاعواد معا بلقائه الاول للسجين الهارب . ونتيجة لتضييق المجال في الاعداد السينمائي ، حذفت بعض الاعواد ، ولكن لم ير الذين اعدوا الرواية للسينما ان من الضروري ادخال اي تعديل جوهري حتى على تركيب الأحداث .

ومن الاسباب التي تجعل من رواية « آمال كبار » موضوعا طيبا لانتاج فيلم سينمائي انها لا تصور شخصياتها بانغمة سيكولوجية معقدة قدر ما تقدمها عن طريق مظاهرها الخارجية . وتكاد تكون الرواية عملا سينمائيا في ذاتها بفضل ما فيها من تنوع في المشاهد المثيرة للانفعالات والاعصاب احيانا . وتضم الرواية من ناحية اخرى بضعة مشاهد تتألف اساسا من الحوار لكنه حوار يحوي امكانيات المعالجة السينمائية . كما تحوي الفقرات السردية في الرواية اشارات تهدي الى طريق في المعالجة السينمائية . مثل تعليمات ديكنز المسرحية بشأن قبعة **جو** التي لا تكف عن السقوط من فوق رف المدفأة ، وتبادل الايماءات المبالغ فيها بين بيب والآباء المسنين .... ومثل هذه العناصر المسرحية الدرامية تصبح أيضا سينمائية بتأثير المونتاج .

اما عن العوامل التي جعلت من اعداد هذه الرواية الى فيلم عملا نموذجيا في رأي فولتون فنجملها فيما يلي :

من المعروف ان ابلغ الاجزاء تأثيرا في رواية ديكنز هي وصفه للبراري ، واثر البراري على بيب ... وديكنز يبدأ قصته قائلا « كانت

---

(٨) انظر ص ٧ ، ٨ من رواية خان الخليلي ـ المدالثاني من الكتاب الذهبي ١٩٥٢ .

(٩) انظر الفصل رقم ١٢ « من الرواية الى الفيلم » ص ٢٢٣ ـ ٢٥٠ بكتاب السينما آلة وفن . ترجمة صلاح عز الدين وفؤاد كامل من كتاب فولتون .

بلدنا هى منطقة البرارى المحاذية النهر عندما يتلوى على مبعدة عشرين ميلا من البحر » . وفى الفيلم كان مجال المشهد الافتتاحى المؤثر هو البرارى . ومنظر البرارى والنهر ، هو المنظر الذى يظهر فى خلفية صور المشاهد الأخرى .

وكان الفيلم امينا على الرواية من ناحية أخرى فى طريقة رسم الشخصيات .. (١٠) فالفيلم مثل الرواية يبين « بيب » مخلوقا بائسا يتلقى الاوامر ويتعرض للمضايقة ، وينظر اليه الاخرون فى تعالٍ ، وفوق كل شىء يتعرض كبرياؤه الضغط .

وكان الفيلم أمينا على موضوع الرواية (الذى يدور حول نكران الجميل) وما يتضمنه من سخرية الظروف (١١) .

ويمكن ان نقول ان الفيلم « يقتفى أثر الكتاب » فى الحدود التى استخدم فيها حوار من رواية ديكنز (١٢) .. كما كان امينا فى « اقتفاء اثر الكتاب » كذلك حيث حافظ على رواية القصة من وجهة النظر الموجودة فى الرواية . وهى وجهة نظر المتحدث ، فالرواية هو الشخصية الرئيسية (١٣) .

كما استخدم الفيلم شريط الصوت استخداما مبدعا بطرق مختلفة لخلق وجهة نظر استبطانية . فان بيب ، مثلا ، عندما يهبط ليسرق الطعام ، يتصور ، كما يعبر ديكنز ، ان كل لوح من الالواح الخشبية ، وكل شق فى كل لوح منها ، يصرخ وراءه قائلا « امسكوا اللص » و « استيقظى يا مسز جو » ــ والفيلم بتصويره هذا المشهد يكاد يكون نسخة حرفية من الرواية (١٤) .

ومن الامور ذات التاثير ، على نحو خاص ، ذلك الاستخدام المبدع للصوت فى المشهد الاخير من الفيلم . ويمثل زيارة بيب الاخيرة لقصر « سايتس هاوس » . فقد حاول السيناريو ان يبينه وهو يتذكر زيارته للقصر عندما كان طفلا ، فحمل الينا شريط الصوت عبارات سمعناها فى مشاهد سابقة ، ويتم التعرف على المتحدثين من اصواتهم (١٥) .

وهكذا استطاع الفيلم ان يعيد بناء الرواية على الشاشة . غير ان النتاج النهائى للفيلم يمثل جنسا فنيا يختلف عن الجنس الفنى الذى يمثل الرواية ، تبعا لاختلاف الياته عن الميارة . ومن ثم فلا بد أن ننتهى من تحليلنا الاخير الى أن كلا منهما فن مستقل بذاته ، وكل منهما له سماته الجمالية النوعية الخاصة . وعلينا ان نسأل الآن ما هى هذه السمات ؟ وقد كشفنا فيما سبق عن بعض هذه السمات الشكلية الظاهرة . ولكن دعنا الآن نغوص فى بناء كل منهما من الداخل لتحديد ماهيته . ولا يغرب عن بالنا اهمية هذه المحاولة بالنسبة الى عملية الاعداد من الرواية الى الفيلم او فى مجال تقويم الافلام المأخوذة عن روايات . ففى الحالتين لا بد وان نعرف ماهية الرواية ، وماهية الفيلم ، اى جوهر كل منهما .

---

(١٠) ص ٢٢٠ السينما آلة وفن .

(١١) ص ٢٢١ المرجع السابق .

(١٢) ص ٢٢٢ المرجع السابق .

(١٣) ص ٢٢٦ المرجع السابق .

(١٤) ص ٢٢٥ المرجع السابق .

(١٥) ص ٢٢٩ المرجع السابق .

ماهية الرواية :

رغم ان فورستر ليس صاحب الكلمة الاخيرة في بناء الرواية ، الا انه من الممكن ان نسلم ابتداء بتعريفه الممتع لها بانها : « كل عمل خيالي بالنثر يزيد على ٥٠٫٠٠٠ كلمة » (١٦) والدعائم التي تقوم عليها الرواية في نظره سبعة هي : الحكاية ، الشخصيات ، الحبكة الروائية ، الخيال ، التنبؤ ، النموذج ، الايقاع (١٧) .

فاساس الرواية هو **الحكاية** The story telling ، والحكاية عبارة عن قص الأحداث مرتبة في تتابع زمني . والاساس الثاني هو **الشخصيات** . فنحن لا نحتاج فقط الى ان نسأل « وماذا حدث بعد ؟ » ولكن لمن حدث هذا ؟ وكل ما نلاحظه في الشخصية ، اي اعمالها وما يمكن استنباطه من حياتها الروحية من اعمالها ، يقع داخل حدود التاريخ اما الجانب الخيالي أو الرومانسي الذي يشمل الانفعالات المجردة اي الاحلام والافراح والأحزان والاعترافات بين الشخصية ونفسها ، فهي احد الاعمال الرئيسية للرواية .

وتحن نعتقد أن السعادة والبؤس يوجدان في الحياة الخفية التي يحياها كل منا في السر والتي يتوصل اليها الروائي عن طريق شخصياته . ونعني بالحياة السرية تلك الحياة التي ليس لها اي دليل ظاهر ، وهي ليست تلك الحياة التي تكشف عنها كلمة عابرة ، أو تنهيدة ، كما يظن عادة . فالكلمة العابرة أو التنهيدة تعتبر دليلا كالحديث او القتل تماما ، والحياة التي تكشفها تخرج عن نطاق السرية الى دائرة الفعل . وفي الدراما يجب أن تتخذ السعادة الانسانية أو الشقاء شكل الفعل . والا فان وجودها يظل مجهولا . فاذا كان نجيب محفوظ يصف لنا أزمة « نفيسة » الداخلية عقب خيانة سلمان لها في « بداية ونهاية » فان الفيلم يحول هذا الوصف الى فعل ، يتمثل في تحطيمها للمرآة . وهذا هو الفارق الكبير بين الدراما والرواية .

والكاتب في الرواية يتميز بانه ان يتحدث عن شخصياته وأن يتحدث من لسانهم ، أو ان يعمل الترتيبات لنا لكي نصغي حينما يتحدثون الى انفسهم . كما انه يستطيع الوصول الى مناجاة النفس ، **ومن هنا يمكنه التعمق والنظر في اللاشعور .**

واذا كانت الحبكة تشترك مع الحكاية في انها سلسلة من الاحداث فهي تتميز عنها بأن التأكيد فيها يقع على الاسباب **والنتائج** . فاذا قلنا « مات الملك ثم ماتت الملكة **بعد ذلك** » فهذه حكاية ، اما « مات الملك وبعدئذ ماتت الملكة حزنا » فهذه حبكة وقد احتفظنا هنا بالترتيب الزمني ولكن الاحساس بالاسباب والنتائج يفوقه .

ان **الحكاية** تثير فينا حب الاستطلاع اما **الحبكة** The Plot فتثير الدهشة . لذلك فنحن نسأل في الحكاية « وماذا حدث بعد ذلك ؟ » اما في الحبكة فنسأل « لماذا ؟ » وهذا هو الفارق الاساسي بين هذين الوجهين من أوجه الرواية . وعنصر المفاجأة والغموض له اهمية عظمى في الحبكة ومن ثم فلا بد من الذكاء والذاكرة لفهم الرواية . فلا يمكن ادراك الغموض بدون الذكاء ، واذا لم نتذكر لم نستطع الفهم .

اما عن الاغراق في **الخيال** Fantasy فهو ما يشير في الرواية الى ما فوق الطبيعة ، ولا

---

(١٦) E.M. Forster, Aspects of the Novel, p. 13.

(١٧) انظر المرجع السابق .

ينص عليه صراحة ، وان كان كثيرا ما ينص عليه ، كما فى حالة استخدام الملائكة والشياطين والاشباح والحيوانات الخرافية ، أو نقل الانسان الى المستقبل او الماضى او باطن الارض او القمر ... والكاتب الخيالى الحق يمزج مملكتى السحر والعقل باستخدام كلمات تنطبق على الاثنين ، وبذلك يهب الحياة للمزيج الذى خلقه . كما يفعل نجيب محفوظ دائما وعلى الأخص فى رواياته بعد الثلاثية (١٨) .

والتنبؤ Prophecy هو ما يلقى الضوء على الطبيعة من الداخل حتى يصبح لكل لون جمال ولكل شكل وضوح لا يمكن الوصول اليه الا عن هذا الطريق . واذا كان د . هـ . لورنس فى مقدمة الروائيين المتنبئين فذلك لان الاغنية تسيطر على كتاباته كما يملك الصفات الشاعرية الجميلة . واميلى برونتى متنبئة لان الاشياء المضمنة اهم عندها مما يقال وهذا نفس ما ينطبق على نجيب محفوظ .

والنموذج Pattern وجه من أوجه الرواية يرتبط بجمالها الفنى ، ورغم ان اى شيء فى الرواية يغذيه ، فانه يأخذ معظم غذائه من الحبكة . واذا كانت الحكاية تتوسل الى حب استطلاعنا والحبكة الى ذكائنا والشخصية الى الشعور الانسانى والقيم نجد ان النموذج يتوسل الى الشعور بالجمال فينا . واليه يرجع الفضل فى اننا نرى الكتاب ككل حيث يحقق الوحدة للرواية . ونضرب مثلا على النموذج « تاييس » التى كتبها اناتول فرانس . والنموذج الذى تمثله هو نموذج الساعة الرملية حيث تقوم على شخصيتين رئيسيتين :

بافنوس المتقشف **وتاييس** الداعرة . وينجح بافنوس فى هدايتها فتذهب الى الدير وتحصل على الخلاص . اما هو فتحل عليه اللعنة بعد مقابلتها . وهكذا يحل كل منهما محل الآخر . ويرجع جزء من استمتاعنا بالكتاب الى هذا النموذج . ومن النماذج ما هو على شكل السلسلة الكبيرة مثل « صور رومانية » بقلم بيرس لوبوك وهو عبارة عن كوميديا اجتماعية . والقصاص سائح فى روما يتنقل من شخص لآخر ومن مكان لآخر حتى تكتمل الدائرة . ومنها ما يكون على شكل الخطوط المتلاقية أو المتباعدة كمحاور العجلة المستديرة ، او على اية صورة اخرى اكثر تعقيدا ما دامت بها وحدة . والشيء الجميل فى القصة لا يقتصر على النموذج مجردا ولكن ملاءمة النموذج الذى يستخدمه الكاتب لطريقته .

ويمكننا القول بانه من النماذج المفضلة لدى نجيب محفوظ نموذج الخطوط المتلاقية فى نقطة مثل الاسرة كما فى « بداية ونهاية » و « الثلاثية » او الزقاق كما فى « زقاق المدق » . اما « القاهرة الجديدة » فهى على نموذج الخطوط الخارجة من نقطة .

والايقاع Rhythm هو الوجه الاخير من اوجه الرواية السبعة التى حددها لنا **فورستر** . غير انه لم يقدم تعريفا واضحا له فى كتابه . والايقاع فى الاصل اصطلاح يرتبط بالموسيقى لكنه ينسحب على كل الفنون . ويعنى ـ فى رايى ـ تنظيم الوحدات التى يتكون منها العمل الفنى فى الزمان (كالموسيقى) وفى المكان (كالعمارة) أو فى الزمان والمكان معا (كالسينما) ومما يسهم فى خلق وحدة العمل والأهم من ذلك وحدة التأثير . واذا كان النموذج يحدد الاطار الخارجى فالايقاع يحدد العمل من الداخل ، ويسرى فى كل جزء منه . واذا كان النموذج يخاطب حاسة الجمال فينا فالايقاع يخاطب الوجدان أو الشعور ، واليه يرجع التأثير النفسى الباقى للعمل على المشاهد أو المستمع .

---

(١٨) من الملاحظ أن الأمثلة المأخوذة هنا من الاعمال الادبية العربية تقتصر تقريبا على اعمال نجيب محفوظ وحده . وذلك تمهيدا لدراسة اخرى تطبيقية تامل انجازها عن روايات نجيب محفوظ التى تحولت الى افلام .

والإيقاع بالنسبة للعمل الفني كالتنفس بالنسبة للجسم الحي في أكثر من وجه . فإذا كان الجسم يفقد حياته بدون التنفس كذلك يفقد العمل الفني الحياة بدون الإيقاع . وكما يتخذ التنفس نظاما من التردد يقتضي الإيقاع كذلك عملية التردد . ويتنافى مع الاتصال المستمر أو الانقطاع المستمر . ولتقريب هذه الفكرة نأخذ مياه الصنبور مثلا فهي عندما تتدفق بلا انقطاع لا يكون لها إيقاع ، تماما مثل حالتها عندما تتوقف كلية . ولكن عندما تسقط المياه من الصنبور نقطة بعد أخرى بانتظام مطرد يكون لها إيقاعها . وتقدم لنا بذلك نموذجا لتنظيم الوحدات على مجرى الزمن .

ويكون الإيقاع سريعا أو بطيئا ، كثيفا أو خفيفا ، مرحا أو جادا ، بسيطا أو معقدا ، ظاهرا ملموسا أو كامنا خافيا . . وذلك حسب التأثير النفسي المطلوب .

ولعلنا بذلك نكون قد اقتربنا نوعا من مفهوم الإيقاع . وربما كان غموض مرجعه عند فورستر ما دفع « ادوين موير » الى رفضه كما رفض فكرة « النموذج » قائلا بأنه لا يؤمن بحق أن للرواية « نموذجا » كالسجادة أو « إيقاعا » كاللحن . كما يقول « ونحن لا ندرك ما يتحدث عنه فورستر عندما يذكر « النموذج » و « الإيقاع » لأننا ندرك أنه لا نموذج ولا إيقاع » (١٩) .

غير ان فكرة الإيقاع لا تقتصر على اللحن فقط كما يرى « موير » وإنما هي تنسحب كما سبق أن ذكرنا على كل الفنون بل وعلى الحياة نفسها . وهي مثل غيرها مما ذكره لنا « فورستر » من معالم الرواية السبعة تفيدنا بحق في فهمنا للرواية . بل أننا نجدها ، — وهذا هو الأهم — صالحة لتعميق فهمنا

الفيلم الروائي الذي يقوم بالفعل على الحكاية والحبكة والشخصيات والخيال والتنبؤ والنموذج والإيقاع ، كذلك . ولكن بشكل آخر يختلف عما هو عليه في الرواية بحكم اختلاف اللغة السينمائية عن اللغة الأدبية . ولما كانت اللغة الأدبية التي تعتمد عليها وحدها الرواية هي أحد عناصر الفيلم متمثلة في الحوار والتعليق أحيانا الى جانب عناصر أخرى مثل المؤثرات الصوتية والموسيقى على نفس شريط الصوت فضلا عن شريط الصورة الذي يقابله ، فمن الطبيعي أن الشكل الذي تتخذه هذه العوامل في الفيلم يكون أكثر تعقيدا مما هو عليه في الرواية .

وعلى ذلك فالتتابع الزمني للحكاية مثلا في الرواية يصبح تتابعا في الزمان والمكان معا في الفيلم . وإذا كانت الرواية تستطيع أن تتوصل الى الحياة السرية لشخصياتها التي ليس لها أي دليل ظاهر ، فالفيلم لا يعتمد إلا على الدلائل الظاهرة بالصورة أو بالكلمة . والفيلم اذ يلجأ الى وسائل مختلفة لتحقيق هذه الجوانب المختلفة من حبكة وتنبؤ وإيقاع وغيرها فإن الغاية المقصودة من كل منها تظل واحدة سواء في الرواية أو الفيلم .

ولكن ما يؤخذ على تحليل فورستر حقا لبناء الرواية أنه لم يتطرق الى أنماط الحبكة فيها رغم أهميتها في تحديد البناء الروائي وهو ما تنبه اليه « ادوين موير » في كتابه « بناء الرواية » ونجمل رأيه فيما يلي (٢٠) :

أنماط الحبكة في الرواية :

ان أبسط شكل للقصص النثري هو قصة تحكي سلسلة من الأحداث ، هي بوجه عام خارقة للعادة و « سيرة الدكتور فاوستس

(١٩) Edwin Muir, The Structure of the Novel, p. 15.

(٢٠) انظر نفس المرجع السابق .

الشهيرة » مثال طيب على هذا . ولكن من الواضح ان حب الاستطلاع يزداد حدة اذا اتبعت الاحداث خطا معينا كما في « رواية الحدث » . وفيها يستطيع القاص ان يثير مستوى جديدا من الانفعالات الحادة كالتوقع والفزع والخوف وما شابه ذلك باستخدام سياق مترابط لامجرد وقائع متعاقبة واحلال الحدث الواحد المركب مكان الاحداث الكثيرة المتتابعة وتمثلها روايات « جزيرة الكنز » و « ايفانهو » و « الدير والمدفأة » .

اما رواية الشخصية وافضل مثل عليها في الادب الانجليزي « سوق الغرور Vanity Fair » فالشخصيات فيها لا تفهم على انها جزء من الحبكة بل لها على العكس من ذلك وجود مستقل ، والحدث تابع لها . وتتميز هذه الشخصيات بالثبات والتكامل منذ البداية ، ولا تفقد شيئا من شمفها واخطائها وغرورها حتى النهاية ولا يتغير شيء من ذلك ، وانما الذي يتغير معرفتنا نحن بها مع تقدم الاحداث التي تكشف لنا من صفاتها المختلفة . ومنها روايات « البيكاريسك » Picaresque مثل روايتي « رودريك راندوم » و « توم جونس » ولا تقتصر على رسم الشخصيات وانما تقدمها في ذلك التنوع الذي يوحي بصورة المجتمع .

وفي الرواية الدرامية مثل « مرتفعات وذرنج » أو « موبي ديك » تختفي الهوة بين الشخصيات والحبكة . فليست الشخصيات فيها جزءا من آلية الحبكة ولا الحبكة مجرد اطار بدائي يحيط بالشخصيات . بل تلتحم على العكس كلتاهما معا في نسيج لا ينفصم ؛ فالسمات المعينة للشخصيات تحدد الحدث ، والحدث بدوره يغير الشخصيات مطورا اياها ، وهكذا يسير كل شيء في الرواية الى النهاية . ويميز الحبكة هنا من الحبكة في رواية الحدث اعتمادها الداخلي الصارم على قانون السببية .

وتمثل نهاية الرواية الدرامية اهمية بالغة جدا ، لانها ليست مجرد ختام لاحداث القصة كما في «سوق الغرور» بل هي التنوير النهائي .

ويختلف الاحساس بالزمن في الرواية الدرامية عنه في رواية الشخصية فهو في رواية الشخصية يبدو متريثا . ففي الفصل الاخير من « سوق الغرور » مثلا نجد بيكي مازال تتحدث كثيرا كما كانت تفعل في الفصل الاول . اما لو قارنا بين الصفحة التي التقينا فيها لاول مرة **بكاترين** ايرنشو في « مرتفعات وذرنج » ، ولقائها الاخير مع **هيثكليف** فسنجد ان الزمن قد مر على شخصية **كاترين** ، وكانه حركة مادية ملموسة .

ان العالم الخيالي للرواية الدرامية يقع في « الزمان » . اما العالم الخيالي لرواية الشخصية فيقع في « المكان » وان كان القول بمكانية الحبكة لاينكر الحركة الزمنية فيها ، كما ان القول بزمانيتها لايعني انه ليس لها وضع في المكان . ولكن الحاصل ان الاعمال الكبيرة من روايات الشخصية نحس فيها بامتلاء المكان امتلاء بالغا غير عادي . كما نحس بازدحام الزمان في الرواية الدرامية .

وتمثل رواية « الحرب والسلام » نوعا آخر من الرواية يمكن ان نطلق عليه الرواية التسجيلية Chronicle و « الحرب والسلام » تقدم صورة واضحة كاملة عن الحياة في الزمان والمكان . ان الزمان والمكان على قدر حقيقي من التساوي في « الحرب والسلام » غير ان حدثها ، في الحقيقة ، يقع في الزمان ، وفي الزمان وحده . حقا انها تقدم البيوت وغرف الصالونات والطرقات في صورة محددة مميزة كمثيلاتها في « سوق الغرور » ولكن هذه الاشياء غير جامدة وانما تتغير كما تتغير الشخصيات . وبهذا تصبح مجرد مظاهر للزمان .

واذا كان الزمن في الرواية الدرامية زمنا مجسدا في الشخصيات ظاهرا من خلالها ومن ثم سرعته نفسية تحددها سرعة الحدث أو ابطاؤه . فالزمن في الحرب والسلام ليس واضحا من خلال الشخصيات على هذا النحو بقدر ما هو عام ومادي وسرعته لا تفرضها حدة الحدث . بل انه على النقيض يجري في انتظام رتيب قاس ، خارج عن الشخصيات غير متأثر بها لا يأبه الا بسيره وحده . وهو يتبع القياس الزمني الذي يقيس به الانسان الزمن ، فهو منتظم رياضي ، يكاد يكون غير انساني ، وبلا ملامح .

والشخصيات في الرواية الدرامية ، كما رأينا ، توضع فوق مسرح معزول ، حيث يتاح للصراع القائم بينها ان يحسم حسما نهائيا ، وحيث يكون كل شيء نسبيا ومسببا ومصيرا . فاذا ازلنا تلك الحوائط التي تحد الرواية الدرامية . واذا مددنا هذا المسرح حتى نرى دورة الميلاد والنمو ، فالموت فالميلاد من جديد ، بدلا من حدث معزول رأينا أن ما كنا ندركه كمطلق من قبل اصبح يبدو لنا الآن نسبيا . وهذا هو الجانب الهام الذي يختلف فيه بناء الرواية التسجيلية عن بناء الرواية الدرامية. فالحبكة في الرواية الدرامية تطور منطقي صارم ، بينما الحبكة في الرواية التسجيلية تسلسل مخلخل لبعض الاحداث التي يرتبط بعضها ببعض عن طريق تسلسل خارجي صارم ، هو الزمن كما يدركه العقل الانساني . هذا التسلسل يكسب الاحداث الخاصة قيمة مختلفة جاعلا التراجيدي مسرفا في العاطفية ، ومحيلا الحتمي الى عرضي ، والنهائي الى نسبي . يفعل ذلك بطريقة طبيعية وحتمية .

ويشبه **الرواية التسجيلية** نوع آخر من الرواية **وهو رواية الحقبة** . ويتمثل هذا النوع في روايات مثل : « تاريخ اسرة فورسايت » و « ميكافيلي الجديد » و « اللالية كليهانجر » ولكن التشابه بين النوعين تشابه سطحي .

ذلك ان رواية الحقبة تختلف عن الرواية التسجيلية من حيث الشكل ، لا من حيث القيمة الفنية فحسب ، بل ومن حيث النوع كذلك . انها لا تحاول ان تعرض علينا حقيقة انسانية صالحة لكل زمان ، وحسبها مجتمع في مرحلة انتقال معينة ، وشخصيات حقيقية بقدر ما تمثل هذا المجتمع فحسب . انها تحيل كل شيء الى خاص ، نسبي وتاريخي . انها لا ترى الواقع بعين الخيال الشامل ، وانما بالعين الاخبارية غير الفاحصة ، بعينها ذكاء يحسن التدقيق .

ولا شك ان روايتي « **البحث عن الزمن الضائع** » و « **يوليسيز** » لكل من بروست وجويس على التوالي ، من أبرز الأعمال الروائية المعاصرة ، وقد رأى النقاد فيهما شكلا جديدا للرواية . أما « ادوين موير » فيربطهما بالاشكال السابقة للرواية مع الاعتراف باضافاتهما الجديدة .

ان بروست في « البحث عن الزمن الضائع » يأخذ اى شيء وبأية طريقة ، ويتحرك الى الوراء والى الامام كما يرغب ، غير متقيد بالقصة ، بل بالحركة النفسية خلفها ، تلك الحركة التي تركب فيها المناظر المتعددة وكأنها مركبة في فضاء متحركة ، وتلك الحركة النفسية هي التي تعطي روايته وحدتها . والرواية ، من النظرة السطحية ، مجموعة من روايات الشخصية والروايات الدرامية نسج بعضها ببعض ، بيد انها من الناحية الأصيلة العميقة ، مثل فريد للرواية الدرامية ، ذات نهاية لا تتمثل في حدث خارجي بل في ذهن المؤلف . نهاية بحث اكثر منها نهاية صراع .

ورواية « **يوليسيز** » رغم بنائها التعسفي ، فيها نوع من الوحدة يشبه ما في رواية الشخصية غير المتماسكة ، فهي ترسم مجتمعا ومبررها انها تستمر في طريقها الى ان تكتمل الصورة . **وجويس لا** يستخدم اية انتقالات بارعة ابدا ، كما يفعل **ثاكرى** الذي يمد في

صورته بالانتقالات البارعة من حادثة لأخرى . فهو يرسم كتلة صماء فوق قماشة حتى اذا انتهى منها انتقل الى سواها . والنتيجة أن صورة ثاكرى تنمو بلا انقطاع ، وانها كاملة وغير قابلة للتجزئة ، على حين أن صورة جويس أجزاء متتابعة ، كل جزء بطريقة مختلفة مكونة كلا مفككا ومطولا ولكنه لا يخلو من تأثير .

ان تسجيل الافكار التى تطفو فى يوم واحد بذهن شخص ما ، قد تملأ عدة مجلدات . وتطبيق نفس المنهج على عدة اشخاص يجعل اى تصميم البناء مستحيلا . ومع ذلك فمن الواضح أن جويس اراد ايضا ، وهو يفعل ذلك ، أن يرسم صورة للحياة فى دبلن ، وهكذا اعتمد على بضع ساعات انتقطها من الاربع والعشرين ساعة ، يمكن لشخصياته أن ترى فيها المدينة من زوايا مختلفة .

ويمكن أن نعتبر كلا من « **فرجينيا وولف** » و « **هكسلي** » من كتاب رواية الشخصية مثل جويس : كتابتهما وصفية اكثر منها درامية ، ورؤيتهما مستمدة من المشاهد اكثر منها من السياق . ورواية « فرجينيا وولف » « مسز دلوى » اهم صورة مكانية للحياة فى الادب المعاصر فى رأى ادوين موير .

ورغم ان « **موير** » لم يتناول الروايةالجديدة عند **الان روب جرييه** ومدرسته بحكم اسبقية دراسته عليها ، الا أننا لو نظرنا اليها نجد انها « فن مكان » فى المقام الأول . الجزء الأكبر منها مفرد للوصف . ومن ثم يمكن ان نلحقها برواية الشخصية ، وان كانت فى الواقع ثورة على كل الاتجاهات الروائية السابقة التى تجعل من الذات او الانسان مقياس الكون . فهى ترفض ان يكون تيار الوعى أو اللاوعى مادة الفن . كما ترفض انسنة الاشياء التى تجعل الريف حزينا او البحر ثائرا كما فى كل الروايات السابقة .

وتدعو الرواية الجديدة « الى ان مادة الفن ليست فى الذات وانما الموضوع » (٢١) او ما يسميه روب جرييه « الشيىء » . ولكن بغير تواطىء بين الشيىء الموصوف والمؤلف : بالاقتصار على تسجيل الابعاد المكانية للشيىء والابعاد المكانية بيني وبينه والابعاد بين الاشياء وبعضها . « والاصرار على أن ليس هناك سوى ابعاد (وليس تمزقات) » (٢٢) والخلاصة أن موير فى دراسته لانواع الحبكة الروائية اتخذ عاملى الزمان والمكان اساسا لتصنيفه ، وانتهى الى أن منها ما يغلب عليه عامل المكان كما فى الرواية التى اطلق عليهارواية الشخصية،ومنها ما يغلب عليه عامل الزمان كما فى الرواية الدرامية،ومنها ما يتساوى فيها قيمة العاملين معا الزمان والمكان كما فى الرواية التى اطلق عليها اسم الرواية التسجيلية . والى جانب هذه الانماط الاساسية الواضحة المعالم نجد « رواية الحقبة » التى تشبه بطريقة سطحية الرواية التسجيلية فى اعتمادها على الزمان والمكان . وكذلك « رواية الحدث » التى تشبه سطحيا الرواية الدرامية فى اعتمادها على الزمن .

وعندما تناول **ميور** التطورات الاخيرة للرواية عند بروست وجويس وجد أن رواية بروست « البحث عن الزمن الضائع » تطويرا للرواية الدرامية . كما رأى ان رواية جويس « يوليسيز » تطويرا لرواية الشخصية التى الحق بها أيضا رواية فيرجينيا وولف « مسز دلوى » . وبنفس المنهج استطعنا عند النظر الى الرواية الجديدة عند **روب جرييه** ومدرسته ان نلحقها برواية الشخصية أيضا باعتبارها فن مكان .

---

(٢١) الدكتور لويس عوض ــ ص ١١ من مقدمة كتابنحو رواية جديدة .

(٢٢) ص ٧٢ نحو رواية جديدة . الان روب جرييه ـ ترجمة مصطفى ابراهيم مصطفى .

ومن الواضح ان مبدا استخدام عاملى الزمان والمكان اساسا لتصنيف الرواية يعتبر مبدا عام يتسع لكل انماطها حتى الانواع المقبلة منها ، وهو في مقابل عموميته يبقى على السطح ولا يكشف لنا عن بناء الرواية من الداخل ، ويصبح غير كاف وحده لتمييز رواية من اخرى . فنحن على اساس غلبة الاحساس بالمكان مثلا نجمع بين تاكرى وجويس وروب جرييه . والاختلافات الواسعة بينهم اقوى كثيرا من عامل المكان الذى يجمعهم ، مما يجعل الجمع بينهم على هذا الأساس لا يخلو من التعسف .

ومن ناحية اخرى فان هناك من الاعمال ما يصعب وضعه تحت احد انماط هذا التصنيف . ونضرب مثلا على ذلك من ادبنا المعاصر ثلاثية نجيب محفوظ . فالنظرة الاولى لها تجعلنا نضعها ضمن رواية الحقبة من تقسيم موير . غير ان مواصفات موير لهذا النوع من الرواية يقل الشبه فيما بينهما كثيرا ولا ينطبق عليها ؛ فهى ليست مجرد وصف دقيق لتفاصيل مرحلة . ونجيب محفوظ لايصور المجتمع وانما يعيد خلقه من جديد . والبناء المتين لشخصيات الرواية ، وكلها شخصيات نمطية ، الى جانب رائحة المكان القوية يجعل الرواية اقرب ما تكون الى ما يسميه موير برواية الشخصية . ولكن الاحساس بالزمن فيها يختلف من الاحساس بالزمن في رواية الشخصية ويقترب كثيرا من مفهومه في الرواية التسجيلية . وهكذا نجد الثلاثية من حيث المظهر الخارجى تنتمى الى نوع من الرواية ، بينما نجدها من حيث البناء الداخلى تنتمى الى نوعين آخرين ، مما يصعب علينا وضعها تحت اى نوع منها بارتياح .

غير ان هذا التصنيف لا يخلو من فائدة عملية كأساس أولى للتمييز بين انواع الروايات بالنسبة لعلاقتها بالزمان والمكان . كما ان تمييزه بين انماط الحبكة في رواية الشخصية والرواية الدرامية والرواية التسجيلية يوضح بعض جوانب التمايز الاساسية في بناء كل منها .

والملاحظة العامة التى يمكن أن نستخلصها من هذا العرض لانماط الحبكة من ناحية ، ولدعائم بناء الرواية من ناحية اخرى ان فن الفيلم اقرب الى فن الرواية منه الى فن المسرحية ، رغم الاعتقاد الشائع بان الفيلم باعتباره فنا دراميا أقرب الى المسرحية اصل الدراما منه الى اى فن آخر . والواقع أن علاقة الفيلم بالمسرح لو قارناها بعلاقته بالرواية لصبح علاقة واهية .

ان الدعائم التى تقوم عليها الرواية هى نفس الدعائم التى يقوم عليها السيناريو . وانماط الحبكة المختلفة للرواية يستوعبها الفيلم ومنها الغالب الدرامى . فمن الافلام ما يغلب عليه الاهتمام بالحدث ، ومنها ما قد يغلب عليه الاهتمام بالمكان والشخصيات نمطية ، ومنها ما تتساوى فيه قيمة كل من الشخصية والحدث ، ومنها ما يتساوى فيه الاهتمام بالمكان والزمان ويستخدم الزمان بمفهومه الموضوعى الخارجى . تماما كما هو الحال بالنسبة لانماط الرواية المختلفة : الحدث ، الشخصية ، الدرامية ، التسجيلية .

والنوع الاول من الافلام الذى يقابل رواية الحدث هو النوع الغالب منها ويتمثل في المسلسلات التى سبق انتشارها كما يظهر الآن في الافلام البوليسية وافلام المغامرات والرعب وافلام الحركة عموما . ولكن لن نعدم وجود الانواع الاخرى بنسب وفيرة من الافلام . وعموما فان الفيلم استطاع حتى الآن أن ينقل كل انواع الروايات عن اصولها ومنها الحرب والسلام نفسها . وحتى الرواية الجديدة وجدت من يترجمها الى الشاشة كما في افلام **الان رينيه** (هيروشيما حبيبى ـ العام الماضى في ماريشباد ـ احبك احبك) . وقد مارس روب جرييه نفسه رائد الرواية الجديدة الكتابة للسينما كما اخرج لها بنفس الاسلوب .

وهكذا نجد ان السينما تستمد من الرواية اصولها الادبية وتقتبس عنها موضوعاتها كذلك . وطبيعى ان تكون العلاقة بين الفيلم والرواية على هذا النحو من التقارب ، فالرواية هى احدث الفنون نشأة بعد فنون القرن العشرين (السينما والاذاعة والتليفزيون) .

واذا كانت الرواية تستوعب النمط الدرامى للحبكة المسرحية وتضيف اليه انماطا اخرى ، فالفيلم ايضا يستوعب انماط الحبكة الروائية كما يستوعب انماطا اخرى من الحبكة يستمدها من مختلف الفنون مثل الملحمة والقصة القصيرة والقصة المتوسطة والمقال والمسرح فضلا عن الرواية . وهو ما اشار اليه استروك فى كلامه عن جماليات الفيلم،(٢٢) حيث قسم الافلام من الناحية الجمالية الى ستة انواع هى : ـ

(١) **سينما الملاحم** : وهى الافلام التى ترتبط بالتاريخ وتميل الى التضخيم الحدث مثل الافلام السوفييتية وافلام رعاة البقر.

(٢) **سينما القصة القصيرة** : التقل التفى الشخصيات يختفى ويترك المكان لقيمها الرمزية مثل افلام فرانكشتين ، ودراكولا ، والافلام الكوميدية الامريكية التقليدية التى تقوم على اساس شخصيات معينة تحمل طابعا رمزيا مثل افلام **دوريس داى وكارى جرانت.** ويمكن أن نعتبر منها افلام **رينيه كلير** حيث تصبح الشخصيات انماطا رمزية .

(٣) **سينما المقال او البحث** : سينما تقدية فى الغالب ترتبط جمالياتها فى الاصل بالافلام التسجيلية وتطبق احيانا على بعض الافلام الطويلة . ويمثل هذا النوع من السينما افلام فلاهيرتى وبعض افلام **يوريس ايفنز** وفيلم كالكتا اخراج **لوى مال** .

(٤) **سينما القصة المتوسطة** : الحدث فيها رأسى فى العمق يختص بشخص أو اثنين كما فى اعمال **فيسكونتى** مثل « سنسو » Senso ، « وامبيرتودى » للمخرج **فيتوريو دى سيكا** . ويمثل نفس النوع ايضا فيلم العجوز والبحر .

(٥) **سينما المسرح** : تمتاز بقلة حركة الكاميرا ، وكثرة الحوار ويغلب على **التقطيع** الفنى للمشاهد الميل الى الشرح . والموقف سيكولوجى اكثر منه عاطفى . وتقديم الشخصيات عن طريق العرض كالمسرح . والاهتمام برسم علاقات الشخصيات النفسية ببعضها . والاهتمام بالقضايا الخلقية والسياسية . واقرب مثل عليها معظم ما نراه من أفلامنا المصرية .

(٦) **سينما الرواية** : تتراجع قيمة الكلمة عما هى عليه فى سينما المسرح وتبرز إبعاد الشخصيات من خلال الحدث . ومن امثلتها افلام انطونيونى ، وبعض **افلام آلان رينيه . ومن السينما التقليدية افلام رينوار ورينيه كليمان وميزوجوتشى .**

ولا يمكن بالطبع أن تعتبر هذا التقسيم لانواع الفيلم السينمائى تقسيما نهائيا . ولكنه يكفى ليعطينا فكرة عن تنوع الانماط التى يمكن للفيلم أن يشملها .

ماهو الفيلم ؟ وماهى حدوده ؟

على غرار تعريف فورستر الواسع للرواية بانها : « كل عمل خيالى بالنثر يزيد على ٥٠،٠٠٠ كلمة » يمكن ان نعرف الفيلم بانه : « كل عمل خيالى بالصورة المتحركة مسجل

(٢٢) Alexander Astruc, par Raymond Bellour, p. 34 : 36 (1)

على شريط من السيلولويد » . وهو عمل خيالى لانه لا يطابق الواقع . ولا يمكن ان يكون كذلك بحكم حدود امكانياته . ورغم تمتعه بمظاهر كثيرة للواقع فى مقدمتها الحركة والصوت . فهو فى النهاية : « صورة مسطحة ذات بعدين ، وان اوهمتنا بالعمق ، محصورة داخل اطار رباعى محدد . وهى تفتقد عالم الاحساسات غير المنظورة أو المسموعة كاللمس والشم والتذوق والحس والاحساس بالجاذبية الارضية . الوانها مختزلة في الغالب الى الابيض والأسود ومابينهما من تدرج فى الكثافة فقط . وحركة الكاميرا فيها لا تماثل حركة العين على الاطلاق كما يتصور البعض . فالاحساس النفسى والنتائج تختلف تماما فى الحالتين . هذا ولا يمكن أن يتصل المكان أو الزمان في الفيلم الروائى الطويل من أوله الى آخره كما فى الحياة الواقعية حيث تعرض كل تجربة او سلسلة من التجارب لكل من يشاهدها فى تعاقب مكانى زمانى موصول » اذ لابد ـ فى الفيلم ـ من القطع لاسقاط الأزمنة الضعيفة . والانتقال من منظر الى آخر يختلف فى المكان او الزمان او يختلف فيهما معا . وان حاول هتشكوك فى فيلم «الحبل» ان يوهمنا بالاتصال الزمانى المكانى ، فقد كانت تجربته هى التجربة الوحيدة في تاريخ السينما ولم تحقق من النجاح ما يغرى بتكرارها أو يجعلها نمطا يمكن القياس عليه .

غير ان هذه العوامل التى تعزل الصورة السينمائية عن الواقع وتمثل فى نظر البعض قصورا فى قدراتها التكنولوجية تتحول فى يد الفنان الى امكانيات تعبيرية هائلة ، وتسهم فى خلق فن الفيلم .

وتقوم نظرية ارنهيم فى جماليات السينما على اساس ان هذه العوامل نفسها هى التى تجعل من الفيلم فنا . (٢٤)

ان انعدام العمق مثلا يبرز الصفات الشكلية البحتة للصورة كانفتاح وانغلاق رداء الراقصة التى يصورها ويتيه من اسفل فى فيلم « استراحة » . فلا شك ان هذه الحركة الجمالية الناتجة عن انبساط الثوب وانقباضه مثل بتلات الزهرة لا تحدث تأثيرها الا فى حالة نقص الشعور بالعمق وحدها .

ويمثل الاطار عنصرا أساسيا بشكل مطلق ، اذا اريد عرض الصفات الجمالية فى الصورة . اذ لا بد من مكان محدد كى يجرى فيه التنظيم ، وليس ثمة توازن في اللانهائى . وفى صورة الفيلم الجيد تكون كل الخطوط داخلها في علاقة مكتملة التوازن بعضها مع بعض ومع اطراف الصورة . وذلك فضلا عن استخدام الاطار فى الحصول على تأثيرات اخرى عديدة مثل المفاجأة بأن تقدم داخله تكوينا يعطى فكرة معينة عن شيء ثم تفاجأ بنقيضها عندما يتسع الاطار او ينتقل خارجه ، او التشويق بأن يظهر داخل الاطار ما يثير فضولنا الى معرفة ما يدور خارجه ، وذلك قبل أن ننتقل اليه .

ونظرا لانعدام الشعور بالاحساسات غير المنظورة أو المسموعة فان المتفرج لا يستطيع ان يعرف من اى زاوية التقطت صورة الفيلم ما لم تخبره مادة الموضوع شيئا عن ذلك . وعندما يرى جسما متحركا فان أول ما يفترضه أن الجسم هو الذى يتحرك وليس الكاميرا . وفيما يتعلق بالابعاد المكانية فان أول فكرة تخطر له دائما هى أن ما يظهر فى الجزء العلوى من الشاشة كان ايضا اعلى المكان الذى جرى تصويره ، ولن يخطر له احتمال ان الكاميرا كانت مائلة بزاوية اثناء التصوير . ولا يخفى على القارىء امكانية الافادة من هذه الحالات فى الحصول على تأثيرات مختلفة منها قلب أوضاع الأشياء أو الايهام بحركتها او العكس (عندما تسير الكاميرا بنفس سرعة الموضوع) .

---

(٢٤) انظر Rudolph Arnheim, Film As Art.

ويتيح الفيلم الأبيض والأسود بما فيه من انعدام الالوان الحصول على بعض التأثيرات الجمالية التى قد لا يتيحها الفيلم الملون أو لا يتمتع بها . ويفيد في خلق مشابهات وعلاقات جديدة بين الأشياء لم تكن موجودة فى الواقع أصلا كأن يأخذ وجه الانسان درجة ضوئية اقرب الى السماء . والرمزية البدائية المؤثرة على الدوام التى يخلقها التضاد بين الأبيض والأسود أو بين النور والظلام تكاد لا تنتهى مثل الخير والشر ، والاشراق والاكتئاب ، الحياة والموت ، الفرحة والحزن ، الحب والكراهية .

ولو ان صور الفيلم اعطت انطباعا مكانيا قويا جدا فمن المحتمل أن يصبح عمل المونتاج محالا . ولكن الفيلم يسمح ــ على خلاف الحياة الواقعية ــ بفقرات فى الزمان والمكان . وانعدام الواقعية جزئيا فى صورة الفيلم هو الذى يجعل المونتاج ممكنا . والمونتاج معناه ــ كما يحدده ارنهيم : « ربط لقطات تسجيل مواقف تحدث في فترات زمنية مختلفة وفى أماكن مختلفة (٢٥) » ويضيف مارتن : « طبقا لشروط معينة فى التسلسل والزمن » (٢٦) .

ويقوم المونتاج بوظائف خلاقة ثلاث : ــ

ــ أول هذه الوظائف الحركة حتى بالنسبة للأجسام الثابتة مثل اللقطات الثلاث المتتالية لتماثيل الأسد فى المدرعة بوتكين التى توحى بنهوض التمثال . حيث تصور اللقطة الأولى تمثال أسد نائم واللقطة الثانية تمثال أسد ينهض واللقطة الثالثة تمثال أسد واقف . كما يخلق المونتاج الحركة من طريق التباين بين اللقطات المتتالية من حيث الشكل او الاضاءة أو الخطوط السائدة مما يغير نقط الانتباه الرئيسية . ويخلق هذا التغيير الاحساس بالحركة .

ــ والوظيفة الخلاقة الثانية للمونتاج هى خلق الايقاع . وينتج عن تتابع اللقطات تبعا لعلاقتها من ناحية الطول . ونقصد به الطول التصورى لكل لقطة وليس الطول الحسابى (أو القياسى) لها بالمتر .

ــ والمونتاج خلاق للفكرة . ونقصد به ما ينتج عن تتابع وتتالى لقطتين او أكثر من معنى أو فكرة او احساس لا يصل الى المشاهد عن أى من اللقطتين على حدة .

• • •

ان الفيلم يستطيع بالفعل ــ على عكس المسرح ــ ان يصور الحياة الواقعية فى محيطها الواقعى لم يأخذ من الطبيعة بقوة صورة لا يستطيع المسرح ان يأخذها على الاطلاق . ولكن الفيلم اذ يفقد الالوان وعمق الأبعاد الثلاثة ، واذ تتحدد اطراف الشاشة بشدة ، يتجرد من واقعيته بدرجة مرضية للغاية . وهو فى وقت واحد بعينه صورة مستوية ومشهد حدث حى . ومن ثم نستطيع ان ندرك الاشياء والاحداث كأنها حية ، وفى الوقت نفسه خيالية . وهذه الحقيقة ــ على حد قول ارنهيم ــ (٢٧) هى التى تجعل فن الفيلم ممكنا . ويرى بودفكين ــ من قبله ــ ان الخلاف الملحوظ بين الحدث الطبيعى ومظهره على الشاشة هو بالضبط « ما يجعل الفيلم فنا » (٢٨) .

غير ان الخلاف بين الحدث الطبيعى ومظهره على الشاشة الذى يجعل منه عملا من اعمال

---

(٢٥) المرجع السابق .

(٢٦) Marcel Martin, Le Langage cinematographique

(٢٧) Film As Art

(٢٨) George Bluestone, Novels in to Film

الفن ، لا يرجع الى العوامل السابقة وحدها التى فرضها اساسا قصور امكانيات السينما عن نقل الواقع اصلا ، فهناك عوامل اخرى ايجابية توصل اليها السينمائيون من خلال اكتشافاتهم المتوالية لامكانيات هذا الوسط فى التعبير الفنى . ومنها المونتاج اذ لم يفرضه قصور الامكانيات الآلية فقط وانما فرضته الاحتياجات الفنية . فاذا كان من المستحيل تصوير اكثر من « بوبينة » دفعة واحدة هى كل ما تستطيع أن تحتويه خزانة الفيلم داخل الكاميرا ، ففى حدود الدقائق العشر التى تشغلها البوبينة يمكن تصوير حدث متكامل دفعة واحدة دون قطع .

وفى البداية كان التصوير يتم دفعة واحدة مما يحافظ على اتصال الزمان والمكان للحدث كما فى الطبيعة . ولكن حدث ان توقفت الكاميرا صدفة اثناء التصوير بسبب عطل داخلها عندما كان جورج **ميلييس** يصور فى الشارع أحد عربات الموتى وعندما عادت الكاميرا الى الدوران كانت عربة الموتى قد اختفت وحل محلها فى مجال رؤية الكاميرا عربة فخمة للنزهة . وكانت النتيجة على الشاشة مفاجأة مضحكة بالطبع . وكانت هذه المفاجأة اول ما نبه الأذهان الى امكانية ايقاف الكاميرا أو القطع قبل نهاية الحدث والانتقال الى حدث آخر فى زمان أو مكان مختلف ، بعد التوليف بينهما لاحداث الاثر النفسي المطلوب .

وكان هذا الاكتشاف ــ كما كانت السينما ــ مجرد لعبة يقدمها ميلييس ضمن ما يقدمه من العاب سحرية امام جمهور المسرح . ولكنه ما لبث أن تحول بعد ذلك الى علم وفن له اصوله وقواعده اطلق عليه اسم المونتاج . وكان للمونتاج من النتائج الفنية القوية الاثر ما جعل بعض اساتذة فن السينما وعلى رأسهم ايزنشتين ، يذهبون الى أن فن السينما هو فن المونتاج او هكذا تقريبا . ويعلن **بودفكين** (٢٩) ان كل ما يتم تصويره يظل جدا ميتا حتى ولو كان يتحرك امام الكاميرا اذا لم يصبح على الشاشة بفضل المونتاج موضوعا سينمائيا فى جوهره وليس مجرد موضوع فوتوغرافي . ويعنى بكلمة ميت افتقاده المعنى بالنسبة للبناء ككل . وقد كان بودفكين يصر دون تحفظ بأن المادة التى يعمل بها مخرج الفيلم ليست هى ما يدور من عمليات حقيقية تحدث فى مكان حقيقى وزمن حقيقى ، وانما مادته تلك الاطوال من اشرطة السيلولويد التى تم عليها تسجيل تلك العمليات .

واذا كان هتشكوك قد حاول الاستغناء عن المونتاج فى فيلم « الحبل » (كما تصور) ، فانه من ناحية كان مقيدا بحدود البوبينة الواحدة التى لا يمكن للكاميرا أن تحتمل اكثر منها . وقد اضطره ذلك الى البحث عن حيلة يخفى بها الانتقال فى كل مرة من بوبينة الى اخرى ليحافظ على وهم الاتصال . ومن ناحية اخرى فانه اضطر ان ينفذ مونتاجه بحركة الكاميرا اثناء التصوير فيقترب من الموضوع أو يبتعد عنه او ينتقل بالكاميرا من موضوع الى آخر ، ومن ثم فهو لم يتخلص من فكرة المونتاج وانما تحايل على تنفيذها بوسيلة اخرى . ومن ناحية ثالثة فان الكاميرا لم تسعفه ، ولم تغنه تماما من المونتاج بمعناه الحرفى حيث اضطر الى الاحتفاظ ببعض الازمنة الضعيفة بين الاجزاء المختلفة من اللقطة حرصا على مبدأ الاتصال وعدم القطع مما اضعف من حبكة السرد (٣٠) . ولذلك فشلت التجربة كما لم يقبلها ذوق المشاهد الذى اصبح من المستحيل أن يتنازل عن المكاسب الفنية التى يحققها له المونتاج .

وفيما عدا المونتاج يوجد من العوامل الايجابية الاخرى التى تسهم فى خلق فن الفيلم

(٢٩) V.I. Pudovkin, Film Technique

(٣٠) انظر كتاب « فن المونتاج السينمائي » تأليف كارل رايس ترجمة احمد الحضرى من ص ٣٣٦ : ٣٤٢ .

استخدام زاوية الكاميرا . والكاميرا من هذه الناحية كالعين تستطيع أن تصور الموضوع من كل زاوية . لكن هناك دائما زاوية واحدة هي افضل الزوايا . وهي في العادة الزاوية التي تحقق مبدأ « المنظر الاكثر تميزا » . فاذا اردت ان اصور مكعبا فانه لا يكفيني أن اجعله في متناول آلة التصوير ، بل أهم من ذلك ان اختار الوضع الذي اتخذه منه أو المكان الذي اضعه فيه . ووضعه بطريقة تكشف ثلاثة اسطح منه ــ بدلا من سطح واحد ــ وعلاقتها ببعضها ، يؤدي الى اظهار قدر كاف منه يجعلنا ندرك الى حد معقول ، ودون خطأ ، ما يفترض ان يكون هذا الشيء .

غير انه ليس هناك قاعدة تعين الشخص على اختيار أحسن الوجوه تميزا . انها مسألة احساس . ومن ناحية اخرى فان الجوانب التي تظهر الخصائص المميزة للشيء على افضل وجه ، ليست هي التي تختار دائما ، او كثيرا ما يختار غيرها عمدا بقصد تحقيق تأثيرات خاصة . اي يعمل الفنان على تكسير مبدأ « المنظر الاكثر تميزا » للحصول على تشكيل جمالي مثلا ، او اثارة الدهشة ، او المفاجأة حينما تضللنا الزاوية عن عمد فنخرج باستنتاج معين نكتشف خطأه فيما بعد . أو لابراز علاقة او خلق صلة ذات دلالة بين عاملين او اكثر من مكونات الكادر مثل تصوير المجرم من خلف القضبان بطريقة معينة لا يهم فيها وضوح صورة المجرم بقدر ما يهم ابراز المعنى المقصود .

وتمثل **الحركة** احد العوامل الإبداعية الاساسية في الصورة السينمائية . ولعله اهم هذه العوامل وابرزها . وهو أكثر ما يميز فن السينما عن الفنون الاخرى ، فالسينما هي فن الصور المتحركة . وكان البحث عن وسيلة لتصوير الحركة هو اساس التفكير الذي ادى الى خلق السينما اصلا . وتستطيع الكاميرا ان تصور الاجسام المختلفة في حركتها كما تراها العين ، بل وتتفوق عليها في اعادة خلق الحركات البطيئة جدا او السريعة جدا التي لا تستطيع العين رؤيتها مثل حركة نمو النبات أو حركة ارجل حصان السباق وهي تمس الارض .

واذا كانت الحركة احدى خصائص الفيلم البارزة فان القانون الجمالي يتطلب منه ان يستخدمها . والحركة لا تستخدم فحسب في اعلام المتفرجين بالاحداث التي تكون القصة . انها ايضا معبرة الى درجة عالية ، فنحن حين نرقب اما تضع طفلها في السرير لا نفهم ما يجري فحسب بل نعلم ايضا من الحركات الهادئة او المتسرعة ، المطمئنة او المرتبكة ، النشيطة أو الخاملة ، الواثقة او المترددة التي تصدر عن الام ، اي نوع من الأشخاص هي وكيف تشعر في هذه اللحظة خاصة وما علاقتها بطفلها .

ان الحركة تسهم ايضا في تحديد الشخصيات المتعددة في تشابهاتها واختلافاتها . وهذا اكثر ما يكون صدقا بالنسبة للفيلم عنه بالنسبة للمسرح حيث تظهر الاشياء في الفيلم اقرب واكثر دقة ، وحيث يتحدد اتجاه كل حركة وسرعتها بوضوح باستخدام الاطار المستطيل الضيق للصورة .

والحركة ليست مقصورة على الممثل ، ففي الفيلم يكون الانسان دائما جزءا لا ينفصل من بيئته ، والبيئة تسهم في التمثيل، وتنتج حركة يمكن ان تكون اكثر تأثيرا من حركة الجسم البشري . فالمقاومة العنيدة من رجل قوي للعاصفة مثلا تكون اقوى تأثيرا حين نرى الاشجار في الوقت نفسه وهي تنثني .

وتعتمد الصفة التعبيرية للحركة عموما على عوامل عديدة منها النوع : بسيطة او مركبة . والاتجاه : على السطح او في العمق او على السطح وفي العمق معا ، والصفة التشكيلية لها : مستقيمة او ملتوية او زجزاجية او مقوسة او دائرية او حلزونية او بندولية وذلك فضلا عن ارتباط الصفة التعبيرية للحركة بالسرعة : بطيئة او سريعة او متدرجة نحو السرعة او البطء . وهي في كل حالة من هذه

الحالات تصلح للتعبير عن معانى محددة . ومن المسلم به ارتباط الحركة فى الصورة السينمائية بالايقاع المطلوب سواء بالنسبة للمشهد على حدة أو للفيلم ككل .

وفيما عدا العوامل السابقة التى تحدد الابعاد الأساسية للصورة السينمائية من ناحية وتمثل فى الوقت نفسه امكانياتها الابداعية نجد عوامل اخرى تمثل امكانيات اضافية لقدرة السينما التعبيرية مما قد يتصل بالعوامل السابقة او لا يتصل بها ويجدر الاشارة اليه مثل : حركة الكاميرا . ويمكننا ان نميز منها ثلاثة انواع ؛ هى الترافلنج وتتحرك فيها الكاميرا فوق عربة صغيرة على قضبان . والبانوراما : وهى حركة الكاميرا الدائرية حول محورها العمودى او الافقى . والكرين : وتعتبر مزجا غير محدد من الترافلنج والبانوراما بنقل بآلة تشبه الآلة الرافعة . وكل حركة منها لها وظيفتها التعبيرية وإن كانت فى مجملها تستخدم فى مصاحبة جسم متحرك . وخلق وهم الحركة لجسم ثابت ، ووصف مكان أو حدث ذى مضمون مادى او درامى محدد . وتحديد العلاقات المكانية بين عناصر الحدث . والتجسيم الدرامى لشخصية او شىء مقدر له ان يلعب دورا هاما فى بقية الحدث والتعبير الذاتى عن وجهة نظر شخصية متحركة . والتعبير عن التوتر العقلى لشخصية بوجهة نظر ذاتية او موضوعية .

ويمثل **الزى** وسيلة رئيسية للتعرف على الشخصية فهو الذى يحدد الوطن والجنس والمستوى الاجتماعى ، ونوع الشخصية . وفى بعض الاحيان تلعب الازياء دورا ورمزيا مباشرا فى الحدث مثل « المعطف » الذى يحيا ويموت من اجله الموظف المسكين فى فيلم « لاتوادا » عن قصة جوجول . واخيرا يستطيع صانع الملابس ان يخلق مؤثرات سيكولوجية بالغة الدلالة بتطوير شكل ونوع الملبس مع تطور الشخصية .

كما يسهم **الديكور** فى الحدث ، ويعاون فى خلق الجو السيكولوجى للدراما .

ومن الطرق الفرعية للسرد الفيلمى : العناوين ، الصحف ، دفتر اليوميات ، التعليق ، بالاضافة الى الحيل السينمائية مثل : عدم الوضوح ، الابطاء ، الاسراع ، تشويه الصورة ، القطع ، المزج ، الاختفاء والظهور التدريجى . وتستخدم هذه الامكانيات بطريقة ذاتية او موضوعية ، واقعية او غير واقعية .

• • •

ومن الواضح ان كل العوامل المذكورة حتى الآن تنصب على تحديد الأبعاد المرئية للصورة السينمائية وامكانياتها التعبيرية . ولا بد ان تصل كل هذه العوامل فى النهاية الى شكل محدد على الشاشة . فكيف يتم تحديد هذا الشكل الذى يحقق التكامل فيما بينها ؟

يتم ذلك بمراعاة اصول التكوين ، ويختلف التكوين فى فن الفيلم عنه فى اى فن آخر من الفنون المرئية بحكم اختلاف مكونات كل منها عن الآخر وان كانت تشترك فيما بينها فى بعض الأسس العامة . والتكوين الجيد على حد قول ماسكلى هو « ترتيب العناصر المصورة بحيث تصبح وحدة مترابطة فى كيان كلى متناسق ، بقصد الحصول على افضل تأثير ممكن لدى جمهور المشاهدين (٢١) » . وطالما أن رؤية الفيلم هى تجربة شعورية فيجب ان يراعى فى الطريقة التى يتم بها تكوين المنظر وتحديد الحركة داخلها واعداد الاضاءة الخاصة بها

(٢١) Joseph Mascelli, Five C's of cinematography p. 197.

والتصوير والمونتاج .. توجيه مشاعر الجمهور نحو هدف السيناريو ــ وان يتركز انتباه المشاهد ــ في كل لحظة من لحظات الفيلم ــ على ما هو اكثر اهمية بالنسبة للقصة ، سواء كان ممثلا او جسما او حركة ما .

ويمكن للمخرج ان يبدأ في معالجة التكوين بالاجابة على هذا السؤال : ما الذي يمكن ان افعله ازاء هذا الموضوع مما يساعد على سرد القصة ؟ ... ويجب أن يتم تحليل السيناريو وتحليل الموضوع لتحديد التأثير المطلوب . ومهما كان الهدف من السيناريو يجب ان يتم تكوين المناظر بحيث يؤكد الجوانب الهامة للصورة ، ويوحي للمشاهد بالاستجابة النفسية المقصودة . ولا شك ان التفكير بالصورة والاهتمام بوسائل التكوين النفسية سيؤديان الى خلق الجو المطلوب .

وفيما عدا مراعاة تأكيد العنصر الهام في الصورة يجب أن يولى أيضا عامل التوازن Balance بين محتوياتها ، وعامل التتابع Sequence ويمثل ايقاع المسافات بين الشخصيات او المجموعات داخل الكادر . وعامل الثقل Stability وينتج من وجود أو ارتباط جسم او بعض الأجسام بأسفل الكادر . ويفرض وجوده الشعور الداخلي بقانون الجاذبية الأرضية .

وأدوات التكوين أو لغته التي يستعين بها على مراعاة العوامل السابقة ــ عوامل التكوين ــ والحصول على التأثير العاطفي المطلوب هي : الخطوط ، والكتلة ، والشكل ، والحركة . ولا بد ان تأخذ كل حالة ما يناسبها من أوضاع . فالتأثير الناتج من غلبة الخطوط المستقيمة في الصورة غير التأثير الناتج من غلبة الخطوط المقوسة او المكسرة مثلا . وكذلك الحال بالنسبة للكتلة : خفيفة او ثقيلة . والشكل : متماثل أو غير منتظم ، عميق او ضحل ، متماسك او منتشر ، والحركة : عرضية مثلا او رأسية . واذا كانت عرضية فالتأثير الناتج عن اتجاهها الى اليمين غير التأثير الناتج عن اتجاهها الى اليسار . واذا كانت رأسية فالتأثير الناتج عن اتجاهها الى أعلى غير التأثير الناتج عن اتجاهها الى اسفل ... وهكذا ...

ويجب ان يكون من الواضح في الذهن أن التكوين كما يقول الكسندر دين « هو البناء او الشكل او التصميم الذي تتخذه الصورة ، وليس هو ، بأي حال ، معنى الصورة . ويستطيع التكوين أن يعبر عن الشعور ، والقيمة ، والجو الخاص بالموضوع من خلال اللون والخط والكتلة والشكل . ولكنه لا يحكي القصة . انه الجانب التكنيكي من الموضوع وليس الموضوع نفسه » (٢٢) . والحق ان هذا التحذير ينسحب على كل التحديدات التي سبق عرضها من امكانيات اللغة السينمائية ، فهي لا تقصد لذاتها . وماسكلي يقول : « يجب ان يكون واضحا في الذهن أن الفيلم الجيد هو نتاج التكوينات المشحونة بالفكر ونتاج الحركة المعبرة عن معنى سواء كانت للممثلين او الكاميرا . وان المناظر الضعيفة هي نتاج التكوينات الخاوية من الفكر والحركة التي لا معنى لها للممثلين او الكاميرا ، الامر الذي يعوق سرد القصة بدلا من المساهمة في تدعيمه (٢٣) » .

• • •

حتى الآن لم نتناول من قريب او من بعيد جانبا هاما من جوانب الفيلم وهو الصوت . والسبب ان الصورة هي الدعامة الأساسية لفن الفيلم ويأتي الصوت بعدها . والصوت يكمل الصورة ولكنه لا يقل عنها اهمية في بعض

---

(٢٢) A. Dean, Fundamental of Play Directing, p. 137.

(٢٣) J. Mascelli, The Five C's of Cinematography, P. 198.

الاحيان . وفي احيان اخرى ــ اقل ــ قد يفوقها اهمية .

وقد ظلت الصورة السينمائية صامتة حوالى ٣٠ سنة من عمرها منذ اختراعها عام ١٨٩٨ وعندما نطقت عام ١٩٢٩ ، نطقت كفرا ، فقد امتص الصوت اهتمام العاملين بالفيلم ، وكان ذلك على حساب الصورة ، تقضى على ما حققته من مكاسب فنية . ولذلك عارض في استخدامه بعض الفنانين الذين اعتقدوا ان الصورة المتحركة هي عماد فن الفيلم اولا واخيرا . وهي ما يميزه عن الفنون الاخرى ويجعل منه فنا مستقلا عن غيره . وكان منهم رينيه كلير الذى عارض استخدام الصوت ثم كان من اوائل من استخدموه بطريقة ابداعية مما ساعده على تدعيمه .

وكان **ارنهيم** على رأس منظرى السينما ممن عارضوا بشدة في استخدام الصوت . لان الصوت في رايه يقرب بين السينما والواقع . وما يجعل السينما فنا ــ كما سبق ان رأينا منه ــ هو ما يباعد بينها وبين الواقع . ولذلك فهو ضد كل المخترعات الحديثة الاخرى التى تحاول ان تقرب بين السينما والواقع غير الصوت مثل الالوان والسينما المجسمة . وقد اغفل ارنهيم بذلك عاملا هاما لا يمكن ان يكتمل العمل الفنى بدونه وهو قدرة الفنان نفسه على تطويع مثل هذه المخترعات ليجعل منها فنا . وهو ما حدث بالفعل بالنسبة لاستخدام الصوت ثم الالوان فيما بعد .

ويتكون الصوت في الفيلم من عناصر ثلاثة هي : الكلمة والموسيقى والمؤثرات الصوتية . مثل صوت العربات او دقات الساعة او الضوضاء العامة .

ويؤدى وجود الصوت في الفيلم فضلا عن الاحساس بالواقع الى الاستخدام الطبيعي للكلمة ، وتحرير الصورة الى حد ما من دورها التفسيرى . واكتساب بلاغة الايجاز للصوت او الصورة بفضل ازدواجهما . وقد اصبح للصمت ــ بفضل استخدام الصوت ايضا ــ دور درامي كرمز للموت او الخطر او العزلة ... كما اتاح الصوت خلق انواع شتى من التوريات والرموز . والافادة من الموسيقى لا كعنصر صوتى فحسب ، وانما كوسيلة للتعبير . ويفيد الصوت في توسيع اطار الصورة حينما يأتي من خارجها دون ان نرى مصدره . ويمكن استخدام هذه الحيلة للحصول على تأثيرات عاطفية مختلفة مثل المفاجأة او التشويق او التعليق على ما نراه داخل الكادر .

والعالم الفيلمى يكون على عكس العالم الحقيقى (كما يريد ارنهيم) حينما يحتوى على موسيقى ، فالموسيقى **تكون له بعدا ذاتيا . ومن ثم فهي تمثل عنصرا نوعيا في فن الفيلم .** فقد تكون الموسيقى بديلا من صوت حقيقى كانفجار قنبلة مثلا ، او تتسامى بصوت او صرخة . اعنى ان الصوت او الصرخة تتحول شيئا فشيئا الى موسيقى ، او تجسم حركة او ايقاعا بصريا او صوتيا .

على انه ينبغى على الموسيقى ان تؤثر بوصفها كلا ، لا ان تكون مهمتها مجرد مضاعفة المؤثرات البصرية وتكبيرها . وان تسهم بشكل لطيف ومستور ، في خلق جو العمل الفنى العام والجمالى والدرامى وهذا هو الاهم . وان تأثيرها ــ على حد قول مارتن (٢٤) ــ ليكون اكثر نجاحا وفاعلية بقدر ما تكون مسموعة لا مستمعا اليها .

والواقع انه يوجد خطر حقيقى من ان تحل الموسيقى محل الصورة ، وبالتالى تضعفها ، كما يفعل الحوار ايضا في كثير من الاحوال . الا لم يقتصر هذا الخطر على المرحلة الاولى من

---

(٢٤) M. Martin, Le Langage Cinematographique

بداية دخول الصوت وانما ظل قائما حتى الان يفسد الكثير من الافلام كما هو واضح في معظم افلامنا المصرية ، والكثير من الافلام الأجنبية أيضا .

والسينما ليست فنا قائمــا على الكلمة بل على الصورة كما سبق القول . وما الكلمة فيها الا وسيلة تعبير ضمن وسائل اخرى مما سبق ذكره . وفي الوسع ان يكون هنـاك تآلف او تناقض بين الكلمة وما نراه على الشاشـة او بينها وبين الموسيقى المصاحبة . ويمكن حذف الكلمة لصالح الصورة والعكس جائز .

وقد كانت المدرسة الروسية وعلى رأسـها **ايزنشتين** أول من فطن الى قيمـة الصـوت الابداعية . ولكنهـا بالغت في تقديرها حينما قررت ضرورة عدم موازاة الصوت للصـورة ، بمعنى ان ما يقدمه الصوت يجب ان يكون خلاف ما تقدمه الصورة على ان ينتج من الجمع بينهما فكرة ثالثة . ولم يستطع ايزنشتين نفسـه ان يحافظ على هذا المبدأ فخرج عليه في اول افلامه الناطقة « الكسندر نيفسكي » ، واستخدم الصوت في الفيلم متوازيا مع الصــورة كما استخدمه غير متوازل معها . واصبـح هـو الوضـع المعترف به حتى الآن في اسـتخدام الصوت وفي نطاقه حقق الفيلم انتصارات فنية رائعة من التوافقات والمقابلات بين الصـوت والصورة .

وبفضل الاستخدام المبدع للصوت الى جانب الصورة يواصـــل فن الفيلم تقدمه على أيدى كبـار الفنانين المحدثين من امثـال **انطونيوني وفيلليني وبرجمان والان رينيه وتريفو وجودار وساتياجيت راى وكيرو ساوا وغيرهم** . ولولا كفاح السابقين لتدعيم قيمة الصوت الابداعية وقـدرة اللاحقين على الافادة من الصــوت والصورة معا في بناء متكامل لما استطعنا التمتع بتلك الاعمال الفنية العظيمة التى خلقها لنا فن الفيلم ولا زال يبدعهـا من امثـال الصحـراء الحمراء والحياة الحلوة وساعة الذئب واحبك

واحبك وفهرنهيت ٤٥١ وعلى آخر نفس و ٤٠٠ ضربة وابن المر ، وراشمون وغيرها .

• • •

لقد ناقشنا فيما سبق مفهوم الرواية ، وخلصنا منه الى ان الرواية تقوم على سـبعة أركان هى : الحكاية ، الشخصيات ، الحبكـة الروائية ، الخيال ، التنبؤ ، النموذج ، الإيقاع . وتأخذ الروايـة انماطا مختلفة من الحبكـة : حبكة روايـة الشخصـية ، وحبكـة الرواية الدرامية ، وحبكة الرواية التسجيلية . وقلنا ان الفيلم في سرده للاحـداث يسـتوعب هذه الانواع المختلفة من الحبكة كما يستوعب دعائم الرواية السبع .

وعندما ناقشنا مفهوم الفيلم حددنا سماته الفنية الخاصــة ووجدنا ان منها ما يعزله عن الواقع مثل : الإطار ، انعدام العمق ، انعدام الشعور بالاحساسات غير المنظورة او المسموعة ، انعدام الالوان في الفيلم الابيض والاسود ، عدم الاتصال في المكان والزمان . ومنها ما يمثل عوامل ايجابية خاصة مثل : المونتاج ، زاوية الكاميرا ، حـركة الممثل والاجسـام داخـل الكادر ، حركة الكاميرا ، الملابس ، الديكور ، التكوين ، الامكانيات الصوتية .

وفيما يلى نواصل المزيد من الاقتراب الى داخل كل من الرواية والفيلم من خـلال ثلاث مشاكل اساسية تعمل على تحديد الامكانيات التعبيرية في كل منهما . وتتمثل هذه المشـاكل في : مشكلة المجاز ، ومشكلة الزمان والمكان ، ومشكلة الجمهور .

اولا ـ مشكلة المجاز بين لغة الادب ولغة السينما

أ ـ المجاز في لغة الأدب : المجاز اللغوى هو وسيلة الرواية الخاصة في ترجمة الصدمـة الناجمة عن التشابه بين الاشياء . وتعمــل اللغة بذلك على ربط العالم معا ، ذلك العالم الذى يبدو العقلية البسـيطة وكأنه عالم مفتت

الى ذرات او عالم هيولى . وتتميز المجازات الادبية بالثراء فيما تتضمنه من معان اخرى غير المعنى المباشر للكلمة . ولا ترجع قوة المجاز الى صفته الرمزية فقط ، وانما ترجع الى قدرته على الارتباط بالمعاني المقصودة بغير احداث اى خلل بالنسبة للمعنى الاصلى . « والمجاز ـ كما يقول العقاد ـ من جاز المكان او جاز به غير معترض ، ويقال هذا جائز عقلا ، اى غير ممتنع ولا اعتراض عليه وهذه كلمة مجازية ، يمكن ان تنطلق فى هذا المعنى ، او انها تحتمله مع معناها الاصيل » . (٢٥)

« والمجاز هو الاداة الكبرى من ادوات التعبير الشعرى ، لانه تشبيهات وامثلة وصور مستعارة واشارات ترمز الى الحقيقة المجردة بالاشكال المحسوسة . وهذه هى العبارة الشعرية فى جوهرها الاصيل » (٢٦) . وتقول فرجينيا وولف ـ فى كتابها « السينما والحقيقة » ـ ان الصور الشعرية تستدعى عديدا من الايحاءات ليست الايحاءات البصرية سوى واحدة منها . وابسط الصور مثل « حبى يشبه وردة ، وردة حمراء ، نبتت حديثا فى يونيو » تجعلنا نشعر بانطباعات النداوة والدفء واللون القرمزى ونعومة الوريقات مختلطة بايقاع الكلمات الذى يحمل صوت العاطفة وتردد الحب . وكل ذلك مما نحصل عليه بالكلمات ، والكلمات وحدها ، يجب على السينما ان تتجنبه . (٢٧)

وترى فرجينيا وولف ان نتائج تحويل التعبير اللغوى الى صور مرئية هى نتائج خطيرة بالنسبة لهما معا . فالخلاف بينهما على قدر من الاتساع لايمكن تجاوزه . فاللغة لها قوانينها الخاصة ولا يمكن فصل الشخصيات الادبية عن اللغة التى تشكلها . ومن ناحية اخرى فان السمات الخارجية لهذه الشخصيات لا تبدو كافية فى الغالب . وهى ما تعتمد عليها اللغة السينمائية .

هل معنى ذلك هو الغاء مشروعية ترجمة الاثر الفنى الى اثر آخر ؟

نقلا من رأى الدكتور **عبد الحميد يونس** بتصرف (٢٨) يمكننا القول بأن اللغة الفنية ، اذا نظرنا اليها باعتبارها اسلوب الفنان الخاص الذى يشكل به عطه الفنى ، وان التجربة او الموقف لا يتكرران بتفاصيلهما واماراتهما ، فان ترجمة الاثر الفنى الى شكل آخر ، لايمكن ان تتحقق . اما اذا نظرنا الى الفن باعتباره وسيلة حيوية وهامة من وسائل الاتصال بين الناس ، وان اللغة الفنية ليست نشاطا فرديا مقصودا على مبدعه ، ولكنه يستهدف ـ الى جانب انتزاع البقاء من عوامل الاضمحلال والذبول ـ نقل الخبرة الشعورية وشعور الفنان الى آخرين ، ففى هذه الحالة يمكننا القول بنقل العمل الفنى الى عمل فنى آخر ، ولكن بشروط : فلابد ان يكون الناقل من اصحاب المواهب الفنية اولا ، وان يستكمل دراسة الاثر الذى يريد ان ينقله ثانيا . وشرط ثالث ارى ـ من ناحيتى ـ اضافته وهو ان يكون الناقل الموهوب على دراية تامة بامكانيات لغة الفن الذى ينقل اليه الاثر .

واذا امعنا النظر فى اللغة السينمائية نجدها قادرة ايضا على التعبير الرمزى ولكن باسلوبها الخاص سواء على مستوى الصورة او على مستوى الصوت .

---

(٢٥) ص ٢) اللغة الشاعرة ـ عباس محمود العقاد .

(٢٦) ص ٤٠ ـ المرجع السابق .

(٢٧) George Bluestone, Novels into Film, p. 21.

(٢٨) مجلة عالم الفكر ـ المجلد الثانى العدد الاول ١٩٧١ ص ٤٢ ـ الكويت .

ب ــ المونتاج والمجاز السينمائي : عندما نريد تصوير شخص يلقي بنفسه من نافذة على ارتفاع خمسة طوابق فنحن نصوره في بداية الحركة دون ان تظهر الشبكة التي ستتلقاه اسفل النافذة . ثم نصوره في لقطة اخرى وهو يسقط على الارض من ارتفاع بسيط . وبالجمع بينهما بالمونتاج نحصل على التأثير المطلوب لحركة السقوط المستمرة . وهو بالضبط ما فعله جريفيث في الحكاية البابلية من فيلم التعصب . فالكاميرا لا تتبع الطبيعة وانما يختار المخرج لقطتين في الحدث ويترك ما بينهما ، ويستكمله خيال المشاهد . ولا شك ان هذه القدرة غير العادية على الايحاء هي قدرة فريدة تختص بها الفنون الدرامية . ويحذرنا **بودفكين** بالا نعتبر مثل هذه العملية خدعة . وانما هي طريقة عرض فيلمية تماما مثل خمس سنوات تفصل بين الفصلين الاول والثاني مثلا على المسرح . **ومن ثم تصبح طريقة ربط الشريط الفيلم في التعبير السينمائي ذات وظيفة بنائية اساسية . اذ ينفجر عن الجمع بين شريطين معا معنى ثالث . وتمثل هذه العملية جوهر مفهوم ايزنشتين في المونتاج .**

وبالقطع من لقطة الى اخرى نستطيع ان نحصل على تقابل ساخر . كالانتقال من حلبة الرقص في « المتملق The Prompter » حيث يحقق « اليس جوليس » انتصارا اجتماعيا بالرقص مع الكونتيس » الى لقطة السجق في المقلاة يتقلى على النار ، ونكتشف اننا في اليوم التالي حيث تعد له امه وجبة طعامه في مطبخهم الحقير . كما يمكن للمخرج ان يستخدم ما يسمى بالمونتاج المتوازي . مثل الانتقال بين امرأة تستسلم لغزل عشيقها وزوجها في مكتبه يغازل سكرتيرته . او ان نحصل على تعبير رمزي على غرار ما تم في فيلم « الاضراب» بالانتقال من العمال المتظاهرين الى ثور يذبح في قناة المذبح . وفي « الملاك الازرق » استخدمت الطيور ببراعة فنية كنوع من الليتموتيف .

ويرى « **بلوستن** » ان « مثل هذه الامكانية في الحصول على التعليقات الابداعية المميزة عن الترجمة اللفظية ذات التأثير المماثل ، من الامكانيات الجديدة التي لم يسبق وجودها في الفنون » (٢٩) . غير انها الان لم تعد على نفس المستوى من الجاذبية التي كانت عليها من قبل في بداية استعمالها . والواقع انها لاتخلو من رائحة الترجمة الحرفية للاسلوب الادبي . فالانتقال من المتظاهرين الذين يطلق عليهم الرصاص مثلا الى الثور الذي يذبح ، يماثل تماما قولنا : « انهم يقتلون الرجال كما لو كانوا يذبحون الثيران في المذبح » . ويبدو التكلف والافتعال في حالات كثيرة من استخدام هذه الطريقة في التعبير حيث يفاجئنا ظهور مشهد ذبح الثور مثلا يقتحم الحدث الاصلي ويقطعه فارضا نفسه على المتفرج مما يقلل من قيمته كتعبير فني موحي ، الامر الذي اصبح من الضروري مراعاته الان عند استخدام مثل هذه الوسائل باحترام الحدث الاصلي بالحرص على ان ينبع التعبير الرمزي الموحي من داخله . والمفروض ان الحدث الرمزي لا يقصد لذاته كرمز والا فقد قيمته . وانما يأتي كجزء اساسي من الحدث نفسه وتأتي قيمته الرمزية تالية بعد ذلك لتوسيع معناه .

وبنفس النظرة يجب ان نقرأ بحرص لفريقة مالرو لامكانية اخرى من امكانيات المونتاج في هذا المجال وتتمثل في قدرته على ربط اللحظات الحاسمة في حياة الابطال بالجو المحيط بها او بالعالم كله ، وهي الوسيلة التي يستخدمها كونراد في الادب بانتظام كما استخدمها تولستوي في مشهد الليلة التي نرى فيها الامير اندريه الجريح يتأمل السحب بعد معركة اوسترليتز ، في رواية الحرب والسلام .

(٢٩) George Bluestone, Novels into Film, p. 26

ويرى مالرو ان الفيلم الروسى قد استخدم هذه الوسيلة استخداما بديعا في فترة ازدهاره . (٤٠)

وقد خلق التعبير الفيامى ـ فضلا عن ذلك ـ علاقة جديدة بين الأشياء المتحركة وغير المتحركة ، تلك العلاقة التى اصبحت تمثل اساسا من اسس التفكير التشكيلى للفيلم ومن المعروف ان العلاقة بين الانسان والاخر تقوم فى اغلبها على الحوار بالكلمات . وليس هناك من يدخل فى حوار مع الأشياء . ولهذا تتميز علاقة الممثل بالاشياء بجاذبية خاصة في تكنيك الفيلم .

ان الانسان بالاشياء داخل تكوين الكادر تصبح متعددة الأبعاد . و «تقديم احد الممثلين مرتبطا بشيء ما سيظل دائما منهجا من أقوى مناهج البناء الفيلمى» . كما يقول **بودفكين** . ويكفى ان نتذكر **شابلن** لنرى تطبيق هذا المبدا فى مشاهد الارغفة الراقصة فى «البحث عن الذهب» ، ورقصة الكرة فى « الديكتاتور العظيم » ، وتغذية الآلة في العصور الحديثة ، والزهور والخمور فى «مسيو فردى» ، ومسرحية البرغوث القصيرة فى « أضواء المسرح » . وتمثل هذه المشاهد بعض النماذج لامكانية شابلن غير المحدودة في اختراع علاقات بالاشياء .

ويتكىء **شابلن** على البواب كما لو كان يتكىء على عمود نور . فيحول بذلك المتحرك الى غير متحرك . كما تدب الحياة في زنبرك الساعة فى فيلم « دكان الرهائن » ويصبح غير المتحرك متحركا . وبذلك يتبادل كل من الانسان والاشياء مواقعهما .

ولم يقتصر الفيلم على اكتشاف طرق جديدة لترجمة المعانى بايجاد علاقات بين المتحرك وغير المتحرك من الاشياء . بل ان المظهر الخارجى للانسان كذلك اعيد اكتشافه . وقد كان لقدرة اللقطة القريبة ـ قدرتها الفائقة ـ على ترجمة العاطفة ، ما جعل « بيلا بالاش » يضع الفيلم مساويا فى اهمية لاهمية اختراع الطباعة . لقد اصبح الوجه نوعا آخر من الاشياء فى المكان . و «ايماءات الوجه المرئية لايقصدبها ترجمة المفاهيم التى يمكن التعبير عنها بالكلمات ، وانما يقصد بها التعبير عن تلك التجارب الداخلية ، ومن تلك العواطف غير العقلية التى تظل غامضة حتى بعد أن يقال كل ما يمكن قوله . (٤١) » وينبه بيلا بالاش بذلك الى الامكانيات غير المسبوقة للوجه الانسانى فى مجال التعبير الفنى . وقد عملت هذه الامكانيات على خلق نوع مختلف تماما من التمثيل ، ولن براعة وجه مدام فالكونتى في فيلم دراير «عاطفة جان دارك» أو وجه جوليتا فى فيلم فيللينى « الطريق » . تلك البراعة الفائقة لم تكن مفهومة لأى شخص فى الفنون الدرامية قبل اكتشاف فن السينما » .

وهكذا نستطيع بواسطة الاختيار والربط ، وبواسطة المقارنة والمقابلة ، أن نجد ما يسمح لصانع الفيلم من خلال المونتاج ، بتحقيق معادل سينمائى فريد للمجاز الأدبى .

ج ـ الاستخدام المجازى للصوت :

سبق ان تعرضنا لقيمة الصوت التعبيرية للفيلم . وكان من الأمثلة التى ضربناها على استخدامه الفني ما يرفع من قيمته الى مستوى الاستخدام المجازى . **وكل ظاهرة صوتية ترمى ـ دون ان تدخل مع الصورة فى منافسة**

---

(٤٠) ص ٢٢٣ الرؤيا الابداعية ـ ترجمة اسعد حليم .

(٤١) Novels into Film, p. 27.

خاصة بالمعنى ــ الى الحصول على قيمة اوسع واعمق من مظاهرها الواقعية ، تعتبر رمزا ، وفي هذه الحالة يتحقق ما يطلق عليه الاستخدام المجازي للصوت . ويمكن تقسيم الصوت بهذا المعنى الى واقعي ، ويقصد به كل الاصوات الصادرة عن الصورة أو البيئة المحيطة كنتيجة منطقية لها . وغير واقعي : ويقصد به الأصوات التي لاتصدر عن الصورة كنتيجة طبيعية لها . وهو في الحالتين اما ان يكون متآلفا مع الصورة او متناقضا معها .

ونضرب مثلا على استخدام المجازي للصوت الواقعي المتآلف مع الصورة : نفثات بخار القاطرة التي تتآلف مع مجيئ الجنود الراحلين الى الجبهة . او صوت الرعد مع مشهد عنيف . او موسيقى رومانسية تصدر عن راديو في الصورة مثلا مع مشهد حب . اما الواقعي المتناقض فيكون مثل استخدام موسيقى راقصة من مصدر في المكان مع مشهد لمشادة عنيفة او استخدام صوت اعلان تليفزيوني عن شهادات الاستثمار مثلا مع مشهد لشخص مفلس يجلس مفكرا في امره .

اما الاستخدام المجازي للصوت غير الواقعي المتآلف مع الصورة فيكثر استخدامه في الافلام الكوميدية كما في « الميون » الذي سبق ذكره حيث نرى مشهد تنازع الاطراف المختلفة للحصول على الجاكته يصاحبه صوت صفارة حكم في مباراة وهمية لكرة القدم . ومثل آخر شخص يشرب مادة لاذعة نسمع على اثرها اصوات غريبة ذات مؤثر كوميدي كما لو كانت صادرة من معدته . وفي فيلم هيتشكوك « نفوس معقدة » يصاحب مشاهد القتل التي يقوم بها انتوني بيركنز صوت صياح صقور . وفي فيلم « بلاعودة » Point Blank يمثل نفس الاستخدام تجسيم صوت وقع اقدام لي مافين بصورة غير واقعية اثناء سيره في ممر طويل في عزم واصرار لبدء رحلة انتقام .

ومن الامثلة على استخدام الصوت غير الواقعي المتناقض مع الصورة على مستوى مجازي ان نرى شخصا في محنة بينما نسمع من خلال تخيلاته اصوات ضحكاته اثناء لحظات سعيدة سابقة . ومن فيلم كارل فورمان « المنتصرون » نرى مشهدا يتم فيه اعدام بعض الأسرى يوم عيد الميلاد فيصاحب المشهد اغنية عيد الميلاد بصوت كورال من الأطفال .

• • •

ثانيا ــ مشكلة الزمان والمكان

تبرز مشكلة الزمان والمكان بين الفيلم والرواية عند محاولة التعبير عن جوانب ثلاثة هي : الشعور الداخلي ، والزمن الحسابي ، والزمن النفسي . وتتحدد امكانية كل من الرواية والفيلم في التعبير عن هذه الجوانب كما يلي :

١ ــ الشعور الداخلي :

ان ترجمة الحالات العقلية كالتذكر والحلم والتخيل ، عن طريق الفيلم ، لا يمكن ان تصل الى نفس المستوى الذي تتم به عن طريق اللغة . فالصورة الفيلمية ، صورة خارجية في المكان . والاحلام والذكريات لا توجد في مكان ، وانما توجد في الشعور الداخلي للفرد . لذلك لا يمكن تمثيلها بقدر كاف من الوضوح بلغة المكان . وبعبارة اخرى ، فان الفيلم الذي يتعامل اساسا مع المكان ، لا يمكنه نقل التفكير ، ذلك ان التفكير عندما يتحول الى الخارج لايصبح تفكيرا .

والفيلم بتنظيم الاشارات الخارجية الخاصة بالادراك البصري أو بالحوار ، يمكن ان يأخذ بيدنا الى الاستدلال على التفكير ، ولكنه لايستطيع ان يعرض علينا التفكير مباشرة . يمكنه أن يعرض علينا شخصيات تفكر ، وتشعر ، وتتكلم ولكنه لا يستطيع ان يعرض

علينا تفكيرهم او شعورهم . فالفيلم ليس تفكيرا ولكنه مدرك حسي .

والى هذا السبب يرجع سوء العرض الصوري دائما للاحلام والتذكر على الشاشة . وتبدو الاساليب المكانية مثل المزج او الطبع المزدوج غير مرضية ـ نوعا ـ في التعبير عنها . فالاثر الواقعي للصورة يظل في غاية القوة . واذا تقبلنا مثل هذه الاساليب ، كمحاولة لتجاوز الفجوة بين التعبير المكاني والتجربة غير المكانية ، فانما نتقبلها باعتبارها تقاليد سينمائية ، وليس باعتبارها ترجمة للشعور .

ويمهد لنا هذا الكشف عن الامكانيات المتقابلة بين الفيلم والرواية في ترجمة الشعور الى مزيد من الكشف عن علاقة هذين الواسطين بالزمن .

ب ـ البناء الزمني : تكاد قدرة الفيلم على التعبير عن الزمان لا تقارن بقدرة الرواية الواسعة في اعتمادها على اللغة . فبينما لا تملك الصورة غير التعبير عن الزمن الحاضر البسيط ، حتى الماضي والمستقبل فيها يتحول الى حاضر مرئي بالنسبة للمتفرج ، فان اللغة تملك بناء متكاملا او شبه ذلك من التعبير عن الزمن . وهو بناء على قدر كبير من التعقيد والتشابك والاحكام معا .

ان اللغة ـ واللغة العربية خاصة في رأى استاذنا العقاد (٤٢) ـ تملك ثروة هائلة من الالفاظ التي تعبر عن الزمن ، منها اللحظة ومنها القرن وبينهما النهار والليل واليوم والاسبوع والشهر والفصل والعام وينقسم كل منها الى اقسام ادق بحيث تقدم اللغة بهذه الالفاظ خريطة عامة تحدد مسار الزمن الفلكي الذى يفرضه وضع الأرض بالنسبة للشمس وحركتها اليومية (حول نفسها) أو السنوية (حول الشمس) .

وتعبر اللغة عن نفس الزمن باكثر من لفظ . كل منها يحمل دلالة نفسية او يعبر عن حالة خاصة الى جانب تحديده للزمن يشترك فيه مع مرادفه مثل : البكرة والضحى ، او الغدوة والظهيرة ، او القائلة والعصر ... وبالنسبة للطول والقصر في المدة نجد كلمات مثل اللمحة للوقت القصير والردح للوقت الطويل ، والفترة للمدة المعترضة بين وقتين ، والعهد للزمن المعهود المقترن بمناسبة ، والدهر للمدة المحيطة بجميع الازمنة والعهود والاحيان ... وهكذا .

والفعل ينقسم في اللغة الى ما هو ماض ومضارع ومستقبل . وداخل هذا التقسيم نجد من الافعال ما هو قريب او بعيد ، او تام او مستمر .. ويتعقد التعبير اللغوى عن الزمان بما تتضمنه بعض الافعال من معان غير ما تدل عليه صيغتها من ناحية الصرف . كما في افعال الدعاء والرجاء مثل « صحبتك السلامة » ، فالمعنى غالب على اللفظ ، وهو بالبداهة معلق بالاستقبال ، وفي بقائه على صيغة الماضي ما يشعر بقوة الامل في الاستجابة . كان ما يرجى أن يكون قد كان واصبح من المحقق المستجاب .

ويختلف معنى الفعل الواحد باختلاف ادوات الشرط المستخدمة معه فاذا كان قولنا « ان حدث هذا » يفيد الاحتمال الضعيف . فنفس الفعل مع « لو » بدلا من « ان » يفيد الاحتمال مع الفرض والتقدير وقد يفيد الامتناع ، ومع « متى » يفيد الشرط المعلق على توقيت منتظر أو متفق عليه . واذا دخلت عليه « مهما » أو « ايان » أو « انى » فانها تربط السببية او النتيجة العقلية على الاطلاق دون تقيد بالزمن .

وكذا الحال بالنسبة لاستخدام ادوات النفي فالنفي بـ (لم) مع الفعل المضارع يعني نفي الحدوث ، وهو بالبداهة لا يكون الا لزمن

(٤٢) انظر ص ٧٢ ـ اللغة الشاعرة ـ عباس محمود العقاد .

ماض . اما (ما) فتدخل على المضارع فتفيد نفي الإبتغاء لا الحدوث . فحين نقول « ما يحدث هذا » يعني أن هذا لا ينبغي أن يحدث . واما اذا قلنا « لمّا يحدث هذا » فنعني نفي الحدوث مع انتظاره في المستقبل .

ومن أساليب اللغة للدلالة على الزمن ما يتعلق بالازمنة المعلقة التي يفرض حدوثها فيما مضى او ما يلي في حالات مشروطة او متخيلة ولكنها ليست قاطعة ولا منتهية الى نهاية حاسمة مثل قولنا « لعله يكون مصورا كبيرا لو نشأ قبل عصره » أو قولنا « في مثل هذه الساعة من الغد يكون قد حضر » .

ويكفي هذا القدر من البناء الزمني في اللغة ليدلنا على مدى تعقيد هذا البناء ، ومدى صعوبة نقله الى الصورة السينمائية بهذا القدر من الاحكام ، هذه الصعوبة التي تصل الى حد الاستحالة في معظم الحالات . ولنأخذ مثلا العبارة السابقة « لعله يكون مصورا كبيرا لو نشأ قبل عصره » . فقد تكلفنا محاولة ترجمتها تصوير الرجل وهو يعاني من الفشل في عصره ثم تصويره في عصر سابق يحقق النجاح مما قد يستغرق فيلما بأكمله او فصلا منه على الأقل . ومع ذلك فستبقى كلمة « لعل » دون ترجمة . ذلك أن الصورة لا تظهر على الشاشة تمثل نهاية حاسمة .

وكذلك يستحيل على الصورة أن تعبر عن النفي لأن وجودها حالة اثبات دائما . والنفي فيها هو عدم الوجود أصلا ، لا الوجود منفيا مثل اللغة . فنحن حينما نقول في اللغة « لم يحدث » تضع الوجود الذي يمثله فعل « يحدث » وتنفيه في نفس الوقت. أما السينما فانها اما أن تصور الحدث فيكون موجودا او لا تصوره فيكون عدما .

والفيلم الذي يصور رجلا يحلم ــ مثلا ــ بوضع معين نعلم فيما بعد انه لم يحدث ، لا يماثل قولنا أن هذا الشيء لم يحدث ، وانما هو يمثل تكنيك سرد . ويماثل في ذلك نفس التكنيك الروائي الذي يعتمد على مفاجأتنا في النهاية بأن كل ما سرده لم يكن سوى مجرد حلم ، وقد اخفى عنا هذه المعلومة في البداية . والفارق واضح بين التعبير اللغوي الذي ينفي الحدوث والتكنيك الفني في العرض الذي يخفي قصدا معلومة معينة ليفاجئنا بها في النهاية .

كما يستحيل على الصورة ابراز هذه العلاقات الشرطية بين حدثين او اكثر بما لها من متنوعات دقيقة من الاحتمال الى الامتناع الى الشرط المعلق على توقيت منتظر وما شابه .

اما عن القاموس اللغوي الواسع الذي يعبر عن التوقيت الفلكي فليس لدى السينما ما يماثله وكل ما يستطيع ان تصوره هو الليل والنهار والمساء والشروق او الغروب ، اما الفصول فيمكن ان تدلنا عليها بعض المظاهر الخارجية مثل سقوط المطر او السحب الكثيفة للتعبير عن الشتاء . وهي في هذه الحالات المحدودة لا تصل ايضا الى نفس المستوى من الدقة كما في اللغة .

ولكن اذا كانت السينما تفتقد دقة اللغة في التعبير عن الزمن فانها من ناحية أخرى تتميز لنفس السبب بالبساطة مما يجعلها لغة سهلة الفهم لكل الناس على خلاف اللغة التي قد يصعب فهمها حتى على اصحابها الاصليين . وقد وفر اعتماد السينما على استخدام الزمن الحاضر فقط الخلط الذي يمكن الوقوع فيه بين صيغة الفعل الماضي مثلا والمعنى الغالب عليه المعلق بالمستقبل كما في قولنا « صحبتك السلامة » .

والواقع ان الرواية اذ تملك ثلاثة ازمنة بينما لا يملك الفيلم سوى زمن واحد ، هو الزمن الحاضر ، فان كل ما يمكن قوله عن الزمن في

الوسطين ــ على حد قول بلوستن ــ ينبع من هذه الحقيقة (٤٣) .

جـ ــ الزمن التاريخي او الحسابي :

لقد اصبحنا نالف الآن تمييز برجسون بين نوعين من الزمن :

الزمن التاريخي وهو زمن حسابي يمكن قياسه بعدد قليل او كثير من الوحدات المنفصلة (بالساعة او المترونوم) . والزمن النفسي الذي يطول او يقصر داخل الشعور ، ويكون في حالة من التدفق المستمر . فما هي علاقة كل من الرواية والفيلم بهذين النوعين من الزمن ؟

ويوجد الزمن التاريخي في الرواية على ثلاثة مستويات أولية تتمثل في :

الاستمرار الزمني للقراءة . والاستمرار الزمني للوقت الخاص بالراوي . والامتداد الزمني للاحداث المروية

تتميز حدود الزمن الحسابي بالنسبة لقراءة الرواية بمرونة اكثر مما تتميز به بالنسبة لمشاهدة الفيلم . فبينما يمكن قراءة الرواية في اي مكان في مدة تمتد من ساعتين الى خمسين ساعة . فالفيلم عامة يستغرق حوالي ساعة ونصف او ساعتين . وان كان « التعصب » يستغرق اكثر من ساعتين ، والنسخة الكاملة من « اطفال الجنة » تستغرق اكثر من ثلاث ساعات ، ويستغرق « ذهب مع الريح » و « الحرب والسلام » اكثر قليلا من اربع ساعات .

ولا بد ان نلاحظ ان الامتداد الزمني الواسع بالنسبة لقراءة الرواية ، يمنح القارىء قدرة اكبر على استيعابها ، لانه يعيش منها مدة اطول . والى جانب ذلك فان قراءة الرواية تسمح بالتوقف والبداية من جديد او الرجوع الى الخلف او القفز الى الامام ، وبذلك تسمح للقارىء بتحديد سرعته بنفسه لنفسه . ومن لم تستطيع الرواية الاسهاب حيث يجب على الفيلم ان يراعي الاقتصاد .

وبينما تسمح الرواية للقارىء بضبط معدل سرعته نجد الفيلم يرتبط بمعدل سرعة العرض المحددة التي لا يمكن للمشاهد التحكم فيها . والنتيجة ، كما يمكن توقعها ، هي ما نشعر به من تفاوت بين الرواية والفيلم من ناحية حرية الحركة . حيث تتمتع الرواية بقدر اكبر من التلوين . اما الفيلم فتحكمه تقاليد دقيقة من هذه الناحية .

فاذا اراد الروائي ان يرتب سلسلة من الاحداث على اساس اللحظة الحاضرة فانه يكتشف ما ان يبدأ تسجيل اول حادثة حتى تكون اللحظة الحاضرة قد ولت الادبار . فالحاضر ــ كما يقول العقاد ــ شيء تبحث عنه فلا تجده . لانه ما من لحظة مهما تقصر الا وهي كافية ان تجعله في حكم ما كان وليس هو حاضر الآن . وعلى حد قول الباحث **اوجسبرسن** « آن لنا ــ على الاصح ــ ان نحسب ان الزمن ينقسم الى جزئين : ماض ومستقبل وبينهما حد الانفصال وقت حاضر كانه النقطة الهندسية التي لا طول لها ولا عرض (٤٤) » .

واذا اكتشف الروائي انه قد يستغرق عاما من الزمن ليسجل يوما روائيا ، كما فعل ستيرن ، فكيف يستطيع تجاوز هذا الفاصل

(٤٣) George Bluestone, Novels into Film, p. 48.

(٤٤) اللغة الشاعرة ــ ص ٨١ .

الزمني بين الفن والحياة ؟ وطالما ان اللحظة الحاضرة في تجدد دائم ، كيف يمكن للنثر ، وهو عامل ثابت ، ان يأمل اللحاق بها ؟ . ان الروائي ما أن يختار لموضوعه سلسلة من الاحداث لا تنتهي الا في اللحظة الحاضرة حتى تدخل المستويات الثلاثة في صراع مفتوح .

ويرتفع عن الفيلم جزء من هذا الصراع على الاقل ، بسبب عدم وجود احد هذه المستويات الثلاثة . فطالما ان الكاميرا هي الراوي دائما ، فنحن لا نشغل انفسنا بغير الاستمرار الزمني للمشاهدة ، والمدة الزمنية للاحداث المروية . وحتى اذا ظهر راو في الفيلم فانه لا يغير من الامر شيئا ذلك ان الكاميرا ستشمله كجزء من العرض نفسه .

وتستطيع الرواية تغطية امتداد زمني من الاحداث لا يستطيع الفيلم تغطيته بحكم حدود عرضه الزمنية . ويؤدي تحكم تقاليد العرض السينمائي الى التأثير على النتاج النهائي لكمية الاحداث المعروضة . ويؤكد ذلك ما حدث بالنسبة للنسخة الصامتة لفيلم « انا كارنينا » ثم النسخ الناطقة بعدها ، حيث اسقط فيها من الاصل الروائي قصة **ليفين وكيتي** كلية . ويذكر « فيليب دون » كاتب السيناريو المتمرس ، ان الصبي في فيلم « كم كان الوادي أخضرا » لم يكبر ابدا ، ومعنى ذلك هو التخلي عن نصف الرواية ، وان فيلم الكونت دي مونت كريستو لا يحوي اكثر من ٥٪ من الاصل ، وان كلا من فيلمي « الرداء » و « المصري » لم يستخدم اكثر من ثلثي اصله الروائي . واذا كانت هذه الكمية المحذوفة تغير من الاصل ، فالاختلافات الكيفية ــ في التحليل النهائي ــ هي التي تضر بالاعداد السينمائي للرواية اكثر مما تضره الاختلافات الكمية .

د ــ الزمن النفسي (والاختلاف في معدل سرعته)

سنتكلم هنا عن الزمان النفسي بمعنيين على الأقل : الأول يعني الاختلاف في الاحساس بمعدل السرعة ، والثاني يعني نوعا من التدفق بلا حدود يصعب قياسه .

ولايضاح المعنى الاول نشير الى اختلاف احساسنا بمقدار معين من الزمن المقاس بالساعة ، اذ يبدو قصيرا اذا كان مزدحما بالنشاط ويبدو طويلا اذا كنا نشغله بعمل غير محبب الى نفوسنا . رغم ان الزمن الحسابي واحد في الحالتين . وفي هذا النوع من الزمن النفسي ننظر الى كلمتي « طويل » و « قصير » من خلال مقاييس معيارية ، لا مقاييس موضوعية .

وفي هذه الحالة تظل اللغة مناسبة للقيام بعملها ، كما في رواية **توم جونس** حيث نجد ان احداث الاسابيع الخمسة التي تشغل ثلثي الرواية الاخيرين تبدو بالنسبة للقارىء وتوم معا ، اطول من احداث العشرين سنة التي تشغل الثلث الاول منها فقط .

كما وجد مخرج الفيلم طريقة ايضا الى التعبير عن مثل هذه الحالة سواء بالتحكم في سرعة الكاميرا أو بالتحكم في اشرطة السيلولويد التي يجمعها معا وفقا للتسلسل الذي يختاره . والمثل على استخدام سرعة الكاميرا للتحكم في الزمن تصوير نمو النبات الذي يتم على الشاشة في لحظات بينما يستغرق في الطبيعة اياما وربما أسابيع . ويمكن الحصول على تأثير عكسي بتوسيع الزمن عن طريق التحكم ايضا في سرعة التصوير حيث يتم تصوير الموضوع بسرعة اكبر فيبدو على الشاشة بسرعة اقل .

وبالتحكم فى أشرطة السيلولويد يستطيع الفيلم أن يعبر مثلا عن حالة رجل يبحث يوميا من عمل دون جدوى بلقطات لاقدام الرجل تسير على أسفلت الشوارع تتداخل مع لقطات قريبة لرجال آخرين يهزون رؤوسهم بالنفى . وبتكرار هذا التداخل اربع او خمس مرات نستطيع أن نوحى فى بضع ثوان بعملية تستغرق شهورا او حتى سنوات . واذا كان هذا المثل يوضح دور المونتاج فى ضغط الزمن فاننا نجد فى مشهد سلالم الاوديسا من فيلم « المدرعة بوتمكين » المثل على استخدام المونتاج للحصول على تاثير عكسى بتوسيع الزمن سواء بالنسبة المشهد ككل ، الذى تكاد تمتد فيه السلالم بلا نهاية ، او بالنسبة لبعض الاحداث داخله مثل لحظة سقوط الام على اثر اصابتها برصاصة خلف عربة طفلها . فالوقت الذى يستغرقه الجمهور المذعور فى هبوط السلالم على الشاشة او تستغرقه لحظة سقوط الأم يمتد الى اكثر من الوقت الطبيعى له وذلك بفضل التحكم فى اطوال اشرطة السيلولويد مع وضعها بتسلسل معين .

والواقع أن المرونة المكانية التى يسمح بها المونتاج هى التى تجعل الزمان اكثر مرونة ، وبهذا يخلق المونتاج ما يطلق عليه **بودفكين** الزمان الفيلمى والمكان الفيلمى .

ومن العوامل الأخرى التى تسهم فى تحديد الزمن النفسى للسرد الفيلمى حجم الشاشة ، فالشاشة العريضة على نظام السينما سكوب او ٧٠ مم مثلا تحتاج لمدة اطول فى استيعابها من الشاشة العادية نظام ٣٥ مم ومن لم تبدو اللقطة اقصر مما تبدو عليه مثيلتها فى الطول والمحتوى وكل العوامل الاخرى عدا حجم الشاشة الذى يكون من النوع العادى .

واللون : فاللقطة الملونة تبدو اقصر من مثيلتها غير الملونة لانها تستغرق وقتا اطول فى استيعابها .

أما عن محتوى الكادر فكلما كانت اللقطة تحتوى منظرا اكثر اتساعا اى منظرا عاما وكلما كانت زاوية التصوير غريبة والحركة شديدة ومعقدة كان هذا ادعى الى مزيد من الوقت لاستيعابها فتبدو اقصر .

كما أن للموسيقى والصوت نفس التاثير فى انهما يجعلان اللقطة تبدو اقصر مما لو كانت بدونهما .

والقاعدة السيكولوجية العامة التى يمكن استخلاصها من ذلك ـ فى رايى ـ انه كلما زادت كثافة اللقطة او الفيلم من ناحية الصورة (بالاتساع والحجم واللون) ومن ناحية الصوت (بالموسيقى والحوار والمؤثرات) كانت تبدو اقصر زمنيا بغض النظر عن الطول الحقيقى لها ، وذلك مع مراعاة امكانية المشاهد على الادراك فزيادة الكثافة المذكورة اكثر من اللازم بالنسبة للمشاهد تعنى تأثيرا عكسيا .

وهذه هى العوامل التى يجب على المخرج مراعاتها ومعه المونتير فى الحصول على الايقاع المطلوب للفيلم .

هـ ـ الزمن النفسى (والسيولة الزمنية) ما ان تدخل نطاق الزمن فى سيولته حتى نجد اختلافا حادا بين النثر والسينما ، حيث لم تعد اللغة مناسبة لهذا النوع من التجربة الزمنية . وذلك ان الماضى والحاضر ، فى حالة السيولة ، يفقدان هويتهما باعتبارهما وحدات منفصلة من الزمن ، ويصبح الحاضر « موضع شك » لانه يبدو عند النظرة الثانية كما لو كان

ذاتيا فى الماضى ، وقد طمس الخط الفاصل بينهما .

فلو اننى تذكرت صورة ذهنية لنفسى داخل القطار فى طريقى الى الاسكندرية،ثم استدعيت فى ذهنى صورة اخرى لنفسى وانا اتناول غذائى ، فانا اعرف ان الاولى صورة عن شيء فى الماضى والثانية صورة لشيء حاضر ، لأن صورتى فى القطار تتضمن المعرفة بأن الحدث كان فى العام الماضى ، وفى نفس الوقت اعلم اننى اتناول غذائى الآن . وهنا يعمل ادراكى لوضعى الحالى على تحديد صورى الذهنية فيمنح الأولوية لركوب القطار والحضور للاكل .

ولكن دعنا نفترض اننى وجهت انتباهى لشيء موجود الآن ، وكان أيضا موجودا بالأمس فى نفس الوقت ، وفى نفس المكان ، بنفس الاشارة . لو نظرت مثلا الى اللعبة فى حجرتى التى تنطبق عليها كل هذه المواصفات ثم اغلقت عينى ولاحظت الصورة الذهنية . كيف لى ان اعرف ما اذا كانت تلك الصورة تشير الى اللعبة التى كانت هنا أمس او اللعبة الموجودة هنا الآن ؟ فى هذا المثال ، حيث ينصهر ماضى الشيء بحاضره ، اجد أن صورتى الحاضرة ، لصالح كل الأغراض العملية ، لا تميز التمييز بين الماضى والحاضر اهتمامنا ، ولا تسمح لى بمعرفة وضعها الزمنى الصحيح .

وتمثل هذه الظاهرة الخاصة برفع التمييز بين الماضى والحاضر ، تمثل بدقة ، المشكلة التى تواجه الروائيين الذين يرغبون ان يعبروا عن السيولة الزمنية باللغة . فاذا واجه الروائى حضور الشعور من ناحية وارتفاع الانفصال بين الماضى والحاضر من ناحية أخرى ، كيف يمكنه التعبير عن هذه الظواهر باللغة التى تقوم على الأزمنة ؟

وقد أوضح الباحثون أمثال **«وليم جيمس»** و **« فورد مادوكس »** و **« برجسون »** انه طالما كانت اللغة تتكون من وحدات محددة ومنفصلة عن بعضها لا يمكنها ان تمثل بكفاءة ما هو غير محدد ومتصل . اننا نملك الاشارة التى تعنى ان الشيء « يصبح » is becoming واخرى تعنى ان الشيء قد اصبح had become ولكن اللغة لا تمدنا بالوسيلة التى تكشف عن الاتصال بينهما (٤٥) .

اما الصورة السينمائية فانها تكشف عن سمتين يسمحان للفيلم بمعالجة تقريبية ــ على الأقل ــ للتعبير عن السيولة الزمنية . وتتمثل أولاهما فى الالفة التى تتعلق بالصورة المدركة للشيء بعد أول معرفتنا به . فعندما ارى **جلسومينا** فى « طريق » فيللينى لاول مرة ، فانما اراها باعتبارها شخصية غريبة على ، مجرد فتاة ذات شكل جسدى معين ، ولكن بدون اسم أو تاريخ معروف ، وما ان اتحقق منها كشخصية لها علاقة خاصة بالشخصيات الاخرى حتى اصبح قادرا على ان اضمن ما اعرفه من ماضيها داخل الشكل المألوف الذى يظهر امامى الآن . ولست فى حاجة الى تجديد معرفتى الشخصية بها فى كل لحظة . وتصبح الألفة بذلك وسيلة للاشارة الى الماضى . وهذه الاشارة الخاصة بالماضى تمتزج بالكل الذى يمثله حاضر جلسومينا .

---

(٤٥) G. Bluestone, Novels into Film, p. 55.

وتمثل حركة الفيلم المتصلة سمته الثانية التى تعينه على الاقتراب من التعبير عن سيولة الزمن . ان الفيلم يبدو لاول وهلة وكأنه يتعلق بأقسام منفصلة بقدر ما تتعلق الرواية بكلمات منفصلة . فبالنسبة للحدود الخارجية للفيلم نجد الكادر ، وداخل الكادر تظهر الخطوط العامة الواضحة للاشياء المعروضة ، وكل منها قد تم تقطيعه كما لو كان بحد الموسى . غير ان تأثير جريان الكادرات يختلف تماما من البداية من تأثير جريان الجملة ، حيث يمكننى ، على اى حال ، ان اميز فى الحالة الأخيرة الوحدات المنفصلة للفاعل والمفعول به والفعل ، وهى الوحدات التى اجمع بينها فى ذهنى لتكوين الصور النهائية لها ، ولكننى على الشاشة ادرك ببساطة اللقطة بكل محتوياتها معا دفعة واحدة .

ورغم أن الصورة العقلية والصورة الفيلمية يلتقيان فى النهاية (فى ترجمة المدرك الحسى) الا انهما يختلفان اختلافا نوعيا من ناحية الطريقة التى يتم بها استيعاب كل منهما . ومهما كان انقسام الاماكن المتحركة بين اللقطات ، فان الحركة نفسها تتدفق من لقطة الى اخرى فتخلق الترابط فيما بينها وتدعمه .

وفى اللحظة التى ننسى عندها حدود الكادر وحدود الموضوع المعروض ، ونتعلق بالحركة فقط ، فى هذه اللحظة التى يشغل فيها انتباهنا الحركة وحدها ، وتبدو السمات المكانية كما لو كانت قد غمرها النسيان ، فاننا نصل الى اقصى ما يمكن ان يحققه الفيلم بخصوص سيولة الزمن . حيث تخرج الحدود من دائرة الادراك ، ولا يظهر اختفاء اللقطة السريع بفضل الديمومة الغامرة لحركتها ، ويبدو الماضى والحاضر ممتزجين . ونحقق امامنا بذلك نوعا من القرين المكانى لسيولة الزمن .

ورغم ان الفيلم غير قادر على الاحتفاظ بالوهم لمدة طويلة ، وتؤكد سماته المكانية نفسها اولا ، ورغم ان جاذبيته للعين تفوق جاذبية الزمان للعقل ، الا أنه ما زال أقرب الفنون غير اللفظية الى ترجمة سيولة الزمن . وبالجمع بين الآلة والتقدم الخطى للفيلم وما يسميه بانوفسكى « ديناميكية المكان »(٤٦) يسمح لنا الفيلم بحدس الديمومة باقصى ما يمكن لفن مكانى أن يفعل ذلك » .

ان الفيلم اذن لا يستطيع ان يترجم سمات التفكير (الاستعارة ، الحلم ، الذاكرة) ولكنه يستطيع ان يجد معادلات مناسبة لنوع الزمن السيكولوجى الذى يتميز بالاختلاف فى معدل السرعة (الامتداد ، والانكماش ، الاسراع ، الابطاء) كما حاول الفيلم ان يقترب من ترجمة ما يعنيه برجسون بسيولة الزمن ، لكنه يفشل نوعا كما فشلت الرواية تماما من قبله . ويرجع فشل الوسطين ـ بغض النظر عن اختلاف نسبة الفشل بينهما ـ الى الاختلافات الجذرية بين الاشكال البنائية للفن من ناحية والشعور من ناحية اخرى .

وعلى اى حال ، فان تحليلنا يسمح بتمييز ـ صالح للاستعمال ـ بين الوسطين . فالرواية

(٤٦) Ibid, p. 60.

والفيلم ـ كلاهما ـ من الفنون الزمانية . ولكن بينما نجد ان الاساس التشكيلي للرواية هو الزمن ، نجد ان الاساس التشكيلي للفيلم هو المكان . وبينما يخف وزن المكان في الرواية التي تشكل سردها من خلال قيم زمانية معقدة ، نجد أن الزمان في الفيلم يخف وزنه ، ويعتمد الفيلم في تشكيل سرده على ترتيب المكان . وكل من الفيلم والرواية يخلق الوهم بالزمان والمكان. والرواية تترجم الوهم بالمكان بالانتقال من نقطة الى اخرى في الزمان . والفيلم يترجم الزمان بالانتقال من نقطة الى اخرى في المكان .

وعلى ذلك فان اكتشاف اسس تشكيل مميزة بين الوسطين لا يعني أن ننسى ان الزمان والمكان لا يمكن فصلهما على الاطلاق في الاغراض الفنية. ومن الواضح أنه من المستحيل الحصول على التأثيرات المكانية في الفيلم بدون تصور للزمان ، تماما مثل المؤثرات الزمانية في الرواية ، فهي مستحيلة بدون تصور للمكان . وكل ما نحاوله هو مجرد وضع نظام لعامل الاولوية والتأكيد بينهما .

• • •

ثالثا ـ مشكلة الجمهور

لا يكفي تحديد مظاهر الخلاف بين الرواية والفيلم من ناحية الامكانيات التعبيرية لكل منهما وحدها ، ذلك أن كل وسط منهما يفترض مقدما جمهورا معينا، واذا كان تاريخ الجماليات يبرهن على شيء فانما يبرهن على استحالة وجود مجموعة معينة من الاساطير او الرموز او التقاليد تستطيع ان ترضي كل الناس في كل زمان ومكان . وتحدد مطالب هذا الجمهور المضمون الفني وشكله . فالاديب ـ في رأي سارتر ـ وكذلك السينمائي ـ في رأينا ـ لا يستطيع ان ينتج بدون جمهور وبدون أسطورة. ويعني بدون جمهور معين شكلته الظروف التاريخية ، وبدون الاسطورة التي تعتمد الى حد كبير على مطالب هذا الجمهور . وعلى حد قول منديلوفان اكثر الكتاب استقلالا ـ وكذلك السينمائي في رأينا ـ مشدود الى روح عصره باطواق من حديد . **واذا تذكرنا ان الرواية التي تبيع بضعة آلاف تحقق ارباحا كافية بينما يجب ان يصل الفيلم الى ملايين ، ادركنا على الفور مدى سطوة الجمهور على فن الفيلم عنها على فن الرواية . وفي الفيلم ـ كما يؤكد بحث جارفي ـ نجد اكثر مما نجد في غيره من الفنون اثر القوى الاجتماعية واضحا (٤٧) .**

وبسبب سطوة الجمهور على فن الفيلم فان منتجي الافلام التجارية الرخيصة يجدون ما يبررون به أعمالهم في اختلاف طبيعة زبائن الفيلم . ويشيرون بذلك الى الاختلاف في الذوق بين منطقة واخرى ، وبين المدينة والقرية ، وبين الرجال والنساء ، وبين البالغين والأطفال ، وبين المتعلمين والاميين .. ويؤكد بعض الابحاث الاجتماعية والنفسية ان نسبة كبيرة من المشاهدين تذهب الى السينما لتعيش في حلم يهربون به من واقعهم المؤلم او غير المرضي .

(٤٧) Jarvie, Towards a Sociology of the Cinema.

وقد ادت مطالب الجماهير سواء الحقيقية منها او الوهمية ، النابعة عن احتياجاتهم او المفروضة عليهم ، ادت مع مرور السنين الى بناء سلسلة من التقاليد اضافت الى الشرائع المكتوبة شرائع اخرى غير رسمية ، والاثنان معا ، القوانين الرسمية المكتوبة والقوانين غير الرسمية غير المكتوبة ، ترجع اليهما مسئولية خلق مجموعة من الأساطير نادرا ما توضع موضع السؤال حتى في الانتاج المحترم من الافلام .

ومن هذه الناحية يهاجم بن هيخت بقسوة صناعة السينما في هوليود التي يطلق عليها صناعة « الكذب المنظم » فيقول : جيلان من الامريكيين ظلت السينما توسع اليهما المعلومات في كل ليلة بان المرأة التي تخون زوجها (او الرجل الذي يخون زوجته) لن تجد السعادة ابدا . والجنس لا متعة فيه بدون انجاب ، والمرأة التي تستسلم للجنس بقصد المتعة فقط ينتهي مصيرها بان تصبح مومسا أو غسالة . وان كل رجل كان له نشاط جنسي في شبابه يفقد فيما بعد الفتاة الوحيدة التي احبها بصدق ، وان كل انسان يخرج على القوانين الموضوعة او القوانين الالهية لا بد وان يموت او يذهب الى السجن او يتحول الى ناسك ، او ان يعيد المال الذي سرقه قبل ان يهيم على وجهه في الصحراء . وان كل من لا يعتقد في الله (ويجهر بذلك) يعود الى الحق اما بأن يرى ملاكا او ان يشاهد شخصا يسبح في الهواء . واقوى الاشرار قدرة وذكاء يفقد قوته امام الاطفال الصغار او رجال الدين او امام فتاة عذراء . والى جانب ذلك لا توجد مشاكل تتعلق بالمال او السياسة او الحياة المنزلية او الشذوذ الجنسي .. الا ويمكن حلها بعبارة من عبارات المسيح البسيطة ، او شعار امريكي رقيق (٤٨) .

ومن الواضح ان هذا « الكذب المنظم » كما يسميه بن هيخت ــ هو نفسه ــ تقريبا ــ ما تقدمه السينما التجارية المصرية التي اخذت عن السينما الامريكية تقاليدها . وتلتمس نفس المبررات لافلامها الهابطة .

ولكن حتى لا نظلم فن الفيلم يجب ان نذكر ان تقاليدا مماثلة تنتشر في معظم الفنون الجماهيرية . وعندما اكتشف **ميرل كورلي** مثلا ان الرواية الرخيصة في القرن الـ ١٩ كانت دائما لا تجد علاجا لشرور المجتمع بالهجوم الاجتماعي على المشكلة وانما تجده فيما يبذله احد الافراد من جهد ، فقد اشار بذلك الى الاصول التي اخذ عنها الفيلم الامريكي الحلول الفردية لمشاكل الكون . وكل ما وجده كورلي من تقاليد راسخة في الفيلم الهوليودي كان له نظير في الجنس الفني السابق مثل : انتصار الفضيلة على الرذيلة ، النهاية السعيدة ، التاكيد على المغامرة ، التشويق ، الميلودراما ، الولاء لله والوطن ، الفردية ، الايمان بمعايير دينية معينة .

وكان على الروائيين الامريكيين الكبار من **هيرمان ميلفيل** الى **وليام فوكنر** ان يتحدوا هذه الأساطير الشعبية الشائعة في رواياتهم .

(٤٨) G. Bluestone, Novels into Film, p. 40.

ولكن اذا كان من الممكن لهذا النوع الأخير من الروايات ان يجد مكانه الى جانب الروايات الرخيصة فان ارتفاع تكاليف الانتاج السينمائي لا تسمح بهذا القدر من التنوع الذى تسمح به الرواية ، واذا كان **شابلن وجريفيت وكابراس** قد ناهضوا تلك الرموز التقليدية المقدسة ، فانما فعلوا ذلك داخل اطار سيادة القوانين التقليدية ، والا لما كتب لهم البقاء .

●●●

ومجمل القول انه اذا كان من الممكن للفيلم ان يستوعب الرواية من الناحية الشكلية البناء المعمارى، فان الخلافات الجوهرية فى الامكانيات التعبيرية بينهما ، التى تجعل كلا منهما فنا بذاته ، تحول بينه وبين مطابقة الرواية فى التعبير عن نفس الموضوع . يضاف الى ذلك اختلاف الجمهور كعامل أساسى فى تحديد المحتوى الاسطورى للموضوع ، ولتحديد المستوى الفنى كذلك لكل منهما .

ومن هذا يتضح لنا مدى ضخامة المشكلة التى تواجه صانع الفيلم فى الواقع ، عندما يقدم على ترجمة عمل ادبى يحاول ان يكون امينا عليه ، حريصا على خلق الوجدان المشترك بين من يقرأه ومن لا يقرأه .

* * *

أدباء وفنانون

صفي الدين الأرموي البغدادي

محمود أحمد الحفني *

هو صفى الدين عبد المؤمن بن يوسف بن فاخر الارموى البغدادى – والارموى نسبة الى « ارمية » مسقط راس اجداده وموطن اسلافه ، وهى بلدة في اذربيجان على بعد ٩٢١ كم غربى طهران،٢٩٣ كم جنوبى غربى تبريز ، يطلق عليها الآن اسم « رضائية » .

واشتهر باسم البغدادى لانه ولد بمدينة بغداد حوالى عام (٦١٣ هـ ١٢١٦ م) وقيل انه وفد اليها صغيرا ؛ فكانت مدرج طفولته ، ومعهد ثقافته ، الم فيها بعلوم زمانه ، وفنون عصره ، فنال قسطا وافرا فى الدراسات والتاريخ والحكمة والرياضة حتى أصبح فى الطليعة من الاعلام ، وقد اشتهر مع ذلك بجودة الخط فكان من ابرز معاصريه ، اعتمد عليه امراء الدولة وكبارها فى نسخ المصاحف وكتابة الوثائق القيمة .

وهكذا كان **صفى الدين** نجما لامعا وصورة صادقة ، تتجلى فيها البيئة بكل خيرتها ومعارفها فى ذلك العصر ، شأن العلماء الذين كان كل منهم بمثابة موسوعة متنقلة ، لا يخطئها باب من المعرفة، ولا يفوتها لون من الثقافة والدراية .

---

* هذه الدراسة كان الاستاذ الدكتور محمود الحفنى قد اعدها قبل وفاته فى ابريل ١٩٧٣ مضيفا بها الى جهوده الكبيرة فى دراسة التراث العربى الموسيقى جهدا علميا آخر كرائد من رواد الحركة العلمية الحديثة فى دراسة علوم الموسيقى العربية والكشف عن دورها الحضارى فى الثقافة العالمية .

وكل هذه المعانى والوسائل كانت زاداً لتخصصه فى الموسيقى ، فقد كان يجيد الغناء والضرب على العود ، وبلغ فى ذلك القمة التى لم يستطع احد من معاصريه أن يرقى الى ذروتها ، واليه يرجع الفضل في ضبط الانغام وادوارها وفى احكام القواعد النظرية ، **كما انه اول من ضبط تدوين نغم الالحان وايقاعاتها فجعل للنغم حروفاً ، ولازمنة الايقاع اعداداً ، بازاء اجزاء اللحن ، فقد** كان حجة فى المعرفة بأحوال النغم وطبقاتها وادوارها وايقاعاتها .

وقد ورد فى بعض مراجع القرن الثامن الهجرى (١) فى وصفه ما نصه :

« ..... حدثنى جماعة ثابتو العدالة مسموعو القول ، من أهل زماننا هذا انهم حضروا مع الشيخ الامام العالم قدوة هذه الصناعة أولا وآخرا الشيخ صفى الدين عبد المؤمن ببستان ببغداد وهو يضرب بالعود ، ان هزارا الى لحسن النغم حتى سقط على غصن قبالة وجهه ، لم طار ونزل الى الارض وهو يرفل بجناحيه ويصيح ، ولم يزل يفعل ذلك ويقرب منه قليلا قليلا حتى صار بين الجماعة ، ومعظم الجماعة يأتون الى يومنا هذا » .

وقد ادرك **المستعصم** (٦٤٠ ـ ٦٥٦ هـ) (١٢٤٣ ـ ١٢٥٨ م) آخر خلفاء الدولة العباسية والتحق بخدمته فى اواخر خلافته فقربه اليه ، واتخذ منه نديما ، وسلم اليه مفاتيح خزانة كتبه واذن له بنسخ ما يستجد منها .

وقد جاءت معرفة الخليفة به عن طريق جارية مغنية بارعة الحسن ، كانت تسمى « **لحاظ** » يقترن اسمها دائما باسم أستاذها صفىّ الدين ، وقد ترجم لها صاحب « مسالك الابصار » (٢) بقوله :

« سحرتْ فتيل لحاظ ، وملأت نفسَ كل عاشق متغاظ ، طالما تجلت فجلت الهموم ، وغنت فاقتادت القلب المزموم ، وبرزت فتنةً للأنام ومحنةً للمستهام ، الا انها لو تقدمت زمانا ، كما لو تقدمت افتتانا لأرخصت دنانير (٣) ، وصرفت عنانا (٤) ، وأغريت بما لم تدع لعريب (٥) امتنانا ... »

وترجم ايضا لصفى الدين قال :

« ابو الفضائل مؤلف ضروب أشتات ومصنف نوكل لجميع شتات ، خدم الخلافة زمنا ، واخذ الفنية لانفاسه نفسا ، وبلغ من علم « الموسيقى » مبلغا لم له لم يحلحه سائب (٦) ، وحاق به لاستحقاق ان يظهر المعايب ... وافنى فى واقعة « هولاكو » بما منح من حسن التدبير ويمن اللفظ فى المقادير ... »

وكانت « لحاظ » تلازم مجلس الخليفة المستعصم ، فغنت يوما امامه فاعجبه غناؤها وسألها منه فقالت : انه لاستاذها صفى الدين ، فامر باستدعائه ، فلما قدم عليه وجد فيه الخليفة الفنان العبقرى النابه والمحدث اللبق الرقيق والموسيقار الفذ ، فأدناه منه واصطفاه لمنادمته حتى أصبح منه اقرب الندماء ، وقد ربط له

---

(١) مخطوط رقم ٩ (مكتبة تيمور بدار الكتب المصرية) ينسب الى صفى الدين الحلى المتوفى سنة ٧٥٠ هـ . مخطوط رقم ٦٦٤١ (مكتبة اوقاف بغداد)

(٢) مسالك الابصار نسخة ايا صوفيا الجزء السادس .

(٣) « دنانير » جارية يحيى بن خالد البرمكى ـ كانت من احسن الجوارى القنيات رواية للغناء .

(٤) « عنان » جارية الناطفى ـ من الجوارى المحسنات فى الشعر .

(٥) « عريب » جارية المأمون ـ وهى مغنية شاعرة .

(٦) يعنى « سائب خاثر » احد مشاهير اعلام العرب المغنين من الطبقة الاولى .

راتباً سنوياً يقدر بخمسة آلاف دينار ، عدا ماكان ينعم به عليه .

وحين غزا المغول بغداد عام (٦٥٦ هـ) (١٢٥٨م) قتلوا الخليفة المستعصم واصابوا بالاحراق والاتلاف كل ماق المدينة ، ولم ينج من التخريب فيها كلها الا الحى الذى كان يقيم فيه صفى الدين ، فقد استطاع بحذقه وحسن لباقته وعمق ادراكه للامور ، وسعة حيلته وقوة فنه ان ينجو به من الخراب والدمار ، ذلك ان ((هولاكو)) ملك المغول حين سقطت بغداد فى قبضة يده قسم دروبها ومحالها وذوى الثراء فيها بين امراء دولته ، كلٌ يفعل فى حصته مايشاء من الاسر والقتل والنهب ، ووقع الدرب الذى كان يسكنه صفى الدين فى حصة أمير على رأس عشرة آلاف فارس اسمه (**بانواتوين**) ، وكان قد اجتمع فى دار صفى الدين خلق كثير من ذوى اليسار ، ونحو خمسين فرقة من ارباب الغناء من الجوارى المغنيات ، فوقف « بانواتوين » ورجاله على مدخل الدرب ، وقد سُدَّ بالاخشاب والحجارة ، فطرقوا الشي وامروا اهله بفتح الباب والا احرقوهم وابادوهم ، ولم يجرؤ احد على الخروج ، فقال **عبد المؤمن** : انا اخرج اليه .

ونقل صاحب مسالك الأبصار (٧) ، خبر ذلك عن **العز الاربلى** فى تاريخه عن صفى الدين انه قال :

« أنا أخرج اليه ففتحت الباب وخرجت اليه وحدى وعليّ ثياب وسخة ، وأنا انتظر الموت ، فقبلت الارض بين يديه ، فقال للترجمان : قل له من أنت ؟ أكبير هذا القوم الذى فى الدرب ؟ قلت : نعم ، فقال : اذا اردتم السلامة من الموت فاحملوا لنا كذا وكذا وطلب شيئا كثيرا ، فقبلت الارض مرة ثانية وقلت :

« كل ما طلب الامير يحضر ، وقد صار كل ما فى هذا الدرب بحكمك ، فأمر جيوشك ينهبون باقى الدروب وانزل حتى اضيفك ومن تريد من خواصك ، فاجمع لك كل ما طلبت ، فشاور اصحابه ونزل فى نحو ثلاثين رجلا ، فأتيت به دارى وفرشت له الفرش الخليفية الفاخرة والستور المطرزة بالزركش واحضرت له فى الحال اطعمة وقلايا وشوايا وحلوا واكلت بين يديه شُشْنى (٨) ، فلما فرغ من الاكل عملت له مجلساً ملوكيا واحضرت له الاوانى المذهبة من الزجاج الحلبى واوانى فضية فيها شراب مروّق ، فلما دارت الاقداح وسكر قليلا اخترت عشر جوق (٩) مغانى كلهن نساء ، وكل جوقه تغنى بملهاة (١٠) ، غير ملهاة الاخرى ، فارتج المجلس وطرب وانبسطت نفسه وتم يومه فى غاية الطيبة ، فلما كان وقت العصر حضر اصحابه بالنهب والسبايا ، قدمت له ولاصحابه الذين كانوا معه تحفاً جليلة من اوانى الذهب والفضة ، ومن الاقمشة الفاخرة شيئاً كثيراً سوى هبات الغوانية الذين كانوا بين يديه ، واعتذرت من التقصير وقلت : جاء الأمير على غفلة ، لكن غداً ان شاء الله اعمل للأمير دعوة احسن من هذه ، فركب ، ورجعت فجمعت اهل الدرب من اهل اليسار وقلت لهم ، انظروا لانفسكم ، هذا الرجل غداً عندى ، وبعد غد ، وكل يوم اريد اضعاف اليوم المتقدم ، فجمعوا لى من بينهم ما يساوى خمسين الف دينارا من انواع الذهب والأقمشة الفاخرة والسلاح ، فما طلعت الشمس الا وقد وافانى فرأى ما اذهله ، وجاء فى هذا اليوم ومعه نساؤه ، فقدمت اليه ولنسائه من الذخائر والذهب والنقد ما قيمته عشرون الف

---

(٧) نسخة ايا صوفيا جزء ٦ (اخبار صفى الدين عبد المؤمن)

(٨) فارسية (جشنى) ـ بالفتح ـ بمعنى الختبار .

(٩) لفظ تركى ـ بمعنى فرقة .

(١٠) يعنى : آلة طرب .

دينار ، وقدمت له في اليوم الثالث لآلىء نفيسة وجواهر ثمينة ، وبغلة جليلة بآلات خليفية وقلت: هذه مراكب الخليفة ، وقدمت لجميع من معه ، وقلت : هذا الدرب قد صار بحكمك فان تصدقت على أهله بأرواحهم ؛ فقال : عرفت ذلك ، ومن أول يوم وهبتهم أرواحهم ، وما حدثتني نفسي بقتلهم ولا سبيهم ، لكن أنت تجهز معي الى حضرة الخان ، فقد ذكرتك له وقدمت شيئا من المستظرفات التي قدمتها لي فأعجبته ورسم بحضورك ، فخفت على نفسي وعلى أهل الدرب وقلت : هذا يخرجني الى خارج بغداد ويقتلني وينهب الدرب ، فظهر علي الخوف وقلت : يا خوند ، « هولاكو » ملك كبير ، وأنا رجل حقير فاني أخشى منه ومن هيبته ، فقال : لا تخف ، ما يصيبك الا الخير ، فانه رجل يحب أهل الفضائل ، فقلت : أنا في ضمانك انه لا يصيبني مكروه فقال : نعم ، فقلت لأهل الدرب : هاتوا ما عندكم من النفائس وكل ما تقدرون عليه من المقتنيات الجليلة ومن النقد الكثير من الذهب والفضة .... وهيأت مأكل كثيرة طيبة وشرابا عتيقا فائقا وأواني فاخرة كلها من الذهب والفضة المنقوشة ، وأخذت معي ثلاث جوق مغاني من أجمل من كان عندي وأتقنهن للضرب ، ولبست بدلة من القماش الخليفي وركبت بغلة جليلة ، كنت أركبها اذا رحت الى الخليفة ، فلما رآني « بانواتوين » بهذه الحلة قال لي : أنت وزير ؟ قلت بل أنا مغني الخليفة ونديمه ، لكن لما خفت منك لبست تلك الثياب القطعة الوسخة ، ولما صرت من رعيتك أظهرت نعمتي وأمنت ، وهذا الملك « هولاكو » ملك عظيم وهو أعظم من الخليفة، فما ينبغي أن أدخل عليه الا بالحشمة والوقار ، فأعجبه هذا مني وخرجت معه الى مخيم « هولاكو » ، فدخل عليه وأدخلني معه وقال : « لهولاكو » هذا الرجل الذي ذكرته ، وأشار

الي ، فلما وقعت عين « هولاكو » علي قبلت الأرض وجلست على ركبتي ، كما هو من عادة التتار ، فقال له « بانواتوين » هذا مغني الخليفة، وقد فعل معي كذا وكذا وقد أتاني بهدية ، فقال: أقيموه ، فأقاموني فقبلت الأرض ثانية ودعوت له وقدمت له ولخواصه الهدايا التي كانت معي ، فكلما قدمت شيئا سأل عنه ثم يفرقه ، ثم فعل بالمأكول كذلك ، ثم قال لي : أنت كنت مغني الخليفة ؟ فقلت : نعم ، فقال : إيش أجود ما تعرف في علم الطرب ؟ فقلت : أحسن أن أغني غناء اذا سمعه الانسان ينام ، فقال : غن لي الساعة حتى أنام ، فندمت وقلت : ان غنيت له ولم ينم قال هذا كذاب وربما قتلني ، ولابد لي من الخلاص منها بحيلة ، فقلت: يا خوند ، الطرب بأوتار العود لا يطيب الا على شرب الخمر ، ولا بأس أن يشرب الملك قدحين أو ثلاثة حتى يقع الطرب في موقعه ، فقال : أنا مالي في الخمر رغبة لأنه يشغلني عن مصالح ملكي ولقد أعجبني من نبيكم تحريمه ، ثم شرب ثلاثة أقداح كبار، فلما احمر وجهه أخذت منه دستورا(١١) وغنيته ، وكان معي مغنية اسمها « صبا » لم يكن في بغداد أحسن منها صورة ولا أطيب صوتا ، فأصلحت أنغام العود على أنغام وضربة جالبة للنوم مع نغم رخيم الصوت ، وغنيت فلم أتم النوبة حتى رأيته قد نعس ، فقطعت الغناء بغتة وقويت ضرب الأوتار فانتبه ، فقبلت الأرض وقلت نام الملك ، فقال : صدقت ، نمت ، تمن علي فقلت : أتمنى على الملك أن يطلق لي السميكة (١٢) ، قال : وأي شيء هي السميكة ؟ قلت : بستان كان للخليفة ، فتبسم وقال لأصحابه : هذا مسكين ! مقصره قليل الهمة ، وقال لي الترجمان : لم لا تمنيت قلعة أو مدينة ، ايش هو بستان ! فقبلت الأرض وقلت : يا ملك، هذا البستان يكفي ، وأنا ما يجيء مني أن أكون

---

(١١) لفظ فارسي وتركي بمعنى : اذن او سماح .

(١٢) « السميكة » بستان ببغداد كان يتوارثه أولاد الخليفة،ولا يهبونه لاحد .

صاحب قلعة او مدينة ، فرسم لى بالبستان وبجميع ما كان لى من الرواتب أيام الخليفة وزادنى علوفة تشتمل على خبز ولحم وعليق دواب تساوى دينارين وكتب لى بذلك « فرمان » (١٢) مكمّل العلائم ، وخرجت من بين يديه ، واخذ لى « بالنواوين » منه اميرا بخمسين فارسا ومعهم علم اسود ، هو كان علم « هولاكو » الخاص به ، يرسم حماية دربى ، فجلس الامير على رأس الدرب الى ان رحل « هولاكو » من بغداد » .

وقد اسند « هولاكو » الى صفى الدين نظارة الأوقاف بجميع العراق ، وربط له ضعف ما كان يتقاضاه من الخليفة .

وهكذا يحدثنا صفى الدين عن منزلة الموسيقى وتأثيرها ، وكيف انها كانت طريق النجاة من القتل والنهب والسبى والابادة والتخريب للدرب الذى يقطنه ، كما يقدم لنا حديثه صورة جلية عن ثراء بغداد وما كانت تحتويه من الكنوز والنفائس ، وان المرء لتأخذه الدهشة والعجب من توافر هذه الكثرة من فرق الجوارى المغنيات التى لجأت الى بيت صفى الدين ، وتنوع الاتهم ومهارتهم فى العزف والأداء ، ثم لا ننسى تلك الرغبة المتواضعة الدالة على القناعة والزهد ، حين طلب « هولاكو » الى صفى الدين ان يتمنى عليه ، فكان ما تمناه بستانا يستظل بزهره ويغنى مع طيوره ، لا قلعة ولا حصنا ولا مدينة ، وقد دل ذلك على سياسة تظهر مدى حنكته ، وقلة طمعه أمام الملك الغازى مما يدل على تمتعه بأكبر قسط من الحكمة وبعد النظر .

• • •

عاصر صفى الدين عهودا ثلاثة ، كان موضع تكريمها جميعا وكان آخرها اسرة الجويني ، فقد اتصل بعلاء الدين عطا الملك الجويني واخيه شمس الدين محمد، وولى في زمانهما كتابة الانشاد ببغداد، وقد نال من النعم المتواصلة والترف العظيم ما لم يتمتع بمثله غير **اسحاق الموصلى فى العصر العباسى الاول** ، ولكن صفى الدين ادركه ما كان يدرك السواد الأعظم من الفنانين من اسراف ومتعة ايام الرخاء ينسى فى ظلالهما التفكير فيما عسى أن تتكشف عنه ايامه المقبلة من الشيخوخة والحرمان وانقطاع المورد .

لم يفكر صفى الدين ايام شبابه وفنه وثرائه فى كل العهود الثلاثة التى مر بها ان يحبس شيئا من ماله لمواجهة تقلبات الزمن ، حتى اذا سقطت دولة الجوينيين سقط معها حظه وأفل نجمه ، حتى تراه يقول من نفسه :

« .... زالت سعادتى وتقهقرت الى وراء فى عمرى ورزقى وعيشى ، وعلتنى الديون وصار لى أولاد وأولاد أولاد ، كبرت سنى وعجزت عن السعى » .

وقد ثار به الزمن حتى سجن وفاة لدين كان عليه ، يقدر بثلاثمائة دينار .

• • •

آثاره وتصانيفه

قال صاحب « مسالك الابصار » :

« وحدثنى الجمال المشرقى (١٤) عنه ، وذكر عدة اصوات له ، منها فى شعر المتنبى :

اليوم موعدكم فأين الموعد
هيهات ليس لموعدكم غد

والغناء فيه من « الزيرفكند » (١٥)

(١٢) فارسية بمعنى : امر بتوقيع الملك .

(١٤) الجمال المشرقى : هو عمر بن خضر المعروف بابن زاده الدمشقى ، وهو من الموسيقيين المعاصرين لابن فضل الله العمرى صاحب كتاب « مسالك الابصار » .

(١٥) « الزيرفكند » من المقامات المستعملة قديما من فصيلة (البياتى) يتميز بالشاه (الصبا) على « النواه » .

وفي هذا البيت من شعره :

لحسنك من كل القلوب نصيبٌ ❋ وأنت الى كلّ القلــوب حبيبٌ

والغناء فيه في « المجيّر من النيروز » (١٦) .

وله في هذا البيت :

فؤادٌ بنار الوجد والنار محرَّقٌ ❋ وجفنٌ بأمــواج المدامــع مُغرَّقٌ

والغناء فيه من « الراست » (١٧) .

وله في الموسيقى مصنفان :

(١) كتاب (الأدوار في الموسيقى)

الفه لنصير الدين الطوسي محمد بن محمد بن الحسن العالم الرياضي المشهور المتوفى سنة ٦٧٢ هـ وهو أول تصانيفه واشهرها ، ألفه صغيراً يبلغ من العمر نحواً من عشرين سنة .

فاقدم نسخة من هذا الكتاب محفوظة بمكتبة نور عثمانية بالاستانه رقم ٣٦٥٣ مكتوبة في سنة ٦٣٣ هـ ، وهي نسخة مشكولة بخط نسخ جيد في (٩٥) ورقة ، ومنها بدار الكتب المصرية صورة رقم ٣٤٩ فنون جميلة .

أولها :

« بسم الله الرحمن الرحيم الحمد لله رب العالمين وصلواته على سيدنا محمد وآله ، أما بعد فقد أمرني من يجب علي امتثال أوامره والتيمن بالسعي في مرامي خواطره أن أضع له مختصراً في معرفة النغم ونسب ابعاده وأدواره على نهج يفيد علماً وعملاً ، فبادرته الى امرته متمثلاً .... »

وآخرها :

« ولنكتف بهذا القدر من هذا الفن ، تمت بحمد اللــه وحسن توفيقه ، اللهم صــلّ على سيدنا محمد نبي الرحمة وشفيع الامة وآله الطاهرين وسلم ، في شهور سنة ثلاث وثلاثين وستمائة ، اللهم اغفر لكاتبه ولقارئه ولمن نظر فيه وقال آمين يا رب العالمين » .

ومنه نسخ اخرى اشهرها : نسخة مكتوبة سنة ٧٢٧ هـ بخط (عبد الكريم ابن السهروردي ، وبآخرها رسم لآلة الجنك) .

ونسخة اخرى بمكتبة بودليان باكسفورد رقم ٥٢١ (Ms. Marsh) مؤرخة سنة ٧٣٤ هـ ضمن مجموعة اولها صفحة ١١٨ الفرنجي ، مكتوبة بخط يوسف بن نعمان الماردينى وقابلها على نسخة بخط الشيخ شمس الدين السهروردى تلميذ المصنف سنة ٧٤٦ هـ .

وبآخر هذه النسخة رسم للعود ورسم آخر لآلة كانت تسمى « النزهه » وهى تشبه الآلة المعروفة الآن باسم « سنطير » ورسمها :

وستبين فيما بعد تعريف الحروف الموضوعة بازاء الأوتار في هذه الآلة حتى يمكن للناظر فيها ان يتميز نغمها .

واما صورة العود فلا تختلف عن العود الخشبي ذي الخمسة اوتار المستعمل في وقتنا هذا .

(٢) الرسالة الشرفية في النسب التاليفية (١٨) :

الفها لشرف الدين هارون بن الوزير شمس الدين محمد بن محمد الجويني المتوفى سنة ٦٨٥ هـ .

---

(١٦) « المجير من النيروز » يعني من مقام (بياتي نوروز) مع التركيز على النطقة الحادة من طبقة المجير .

(١٧) « الراست » قديما ، هو المقام المعروف الآن باسم (راست شرقي) .

(١٨) وهذان المصنفان قام بتحقيقهما الاستاذ غطاس عبد الملك خشبه وراجعهما وقدم لهما د. محمود احمد الحفني ، وهما تحت الطبع بالهيئة العامة للتأليف والنشر ، بالقاهرة .


صفة النزهة

واقدم نسخة من هذه الرسالة محفوظة بمكتبة برلين رقم ٥٥٠٦ مؤرخة سنة ٦٧٤ هـ في (٨٣) ورقة ، ومنها صورة بمكتبة معهد الموسيقى العربية بالقاهرة .

اولها :

« بسم الله الرحمن الرحيم وبه العصمة والتوفيق ، أحمد الله على آلائه واشكره على سوابغ نعماله واصلى على النفوس المقدسة من رسله وانبيائه ، خصوصا على محمد وآله واصفيائه ، هذه رسالة تشتمل على علم النسب التاليفية على نهج استنبطه القدماء .... »

وآخرها :

« تمت الرسالة والحمد لله رب العالمين ـ وصلى الله على سيدنا محمد النبي الامي وعلى آله الغر الطاهرين وسلم ، على يدى الضعيف الراجي الى رحمة ربه وغفرانه ابي محمد بن يحيى بن السيد فضل الله السلجوقشاني يوم الثلاثاء الخامس والعشرين من ذى القعدة شهور سنة اربع وسبعين وستمائة بمحروسة دار السلام بغداد حامداً الله تعالى على نعمه ، ومصليا على نبيه محمد وآله اجمعين » .

وتوجد عدة نسخ اخرى اشهرها :

* نسخة بمكتبة طوب قبو سراى بالاستانة رقم ٣٦٤٧ في (١١٥) ورقة بخط فارسي دقيق ، ومنها صورة بدار الكتب المصرية رقم ٣٤٨ فنون جميلة .

* ونسخة بالمكتبة الاهلية بباريس رقم ٢٤٧٩ مؤرخة سنة ٨٩٧ هـ وهي التى اعتمد عليها **البارون ديرلانجيه** في ترجمة هذه الرسالة الى الفرنسية .

* ونسخة بمكتبة احمد الثالث باستانبول رقم ٣٤٦٠ بخط الضياء **حسين بن احمد بن محمد** مؤرخة سنة ٨٢٧ هـ في (٦٨) ورقة ـ ومنها صورة (ميكروفيلم) بمكتبة المخطوطات بالجامعة العربية بالقاهرة رقم ١٤ مسلسلة موسيقى .

والمادة العلمية في كلا المصنفين تكاد تكون واحدة ، غير ان الأول وهو كتاب « الادوار » أكثر تركيزاً على ادوار الجماعات ـ وهذه تشبه مقامات الالحان في وقتنا هذا ـ ثم على ما اسماه المؤلف في الفصل الاخير (مباشرة العمل) ويتضمن امثلة لتدوين نغم الالحان الجزئية بحروف تدل على النغم ، ثم بأعداد تدل على ازمنة دور الايقاع ، وكان هذا هو الذى ميّز كتاب « الادوار » عن « الرسالة الشرفية » رغم ان هذه التي فيها بكثير من أصناف النسب التاليفية في الأجناس اللحنية، لم يوجد في غيرها من المؤلفات العربية في الموسيقى، إذا استثنينا كتاب « **الموسيقى الكبير** » للفيلسوف **ابي نصر الفارابي** .

والمشاهد ان هذين المصنفين قد قرىء اكثرهما على المؤلف في حياته، او روجع على نسخة مقروءة عليه او على احد تلاميذه ، فقد لوحظ ان بعضها اكثر كمالاً من بعضها الاخر، دون أن يجعل لاقدم نسختهما ضرورة التمسك بجملة معينة قد تكون غير ممهدة لما يليها او مكملة لما قبلها ، فلا تخلو بعض النسخ من زيادات على بعضها قد تكون ضرورية لسياق القول .

ومع ذلك ، فان كلا منهما يكمل الاخر في مادته، فما نقص من احدهما او لم يكتمل فيه نجده في المصنف الاخر ، ولذلك يحتاج الناظر في احدهما لكليهما بوجه عام .

فاما كتاب « الادوار » فقد قسمه المؤلف الى خمسة عشر فصلا :

الفصل الأول ـ في تعريف النغم وبيان الحدة والثقل .

الفصل الثاني ـ في تقسيم الدساتين (١٩) .

الفصل الثالث ـ في نسب الابعاد .

(١٩) « دساتين » ودستانات جمع دستان : لفظ فارسي يعني اماكن النغم في سواعد الآلات، ويرادفها بالعربية « العتب » .

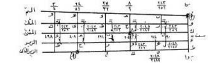
الفصل الرابع ــ في الابعاد الموجبة للتنافر .
الفصل الخامس ــ في التأليف الملائم .
الفصل السادس ــ في الأدوار ونسبها .
الفصل السابع ــ في حكم الوترين .
الفصل الثامن ــ في تسوية أوتار العود واستخراج الادوار منه .
الفصل التاسع ــ في أسماء الأدوار المشهورة
الفصل العاشر ــ في تشارك نغم الادوار .
الفصل الحادى عشر ــ في طبقات الأدوار .
الفصل الثانى عشر ــ في الاصطحاب غير المعهود .
الفصل الثالث عشر ــ في ادوار الايقاع .
الفصل الرابع عشر ــ في تاثير النغم .
الفصل الخامس عشر ــ في مباشرة العمل .

وعلى غرار من سبقه من كتاب العرب نرى صفي الدين في كتاب الأدوار يستعمل الحروف الأبجدية في تمييز النغم وفق ترتيبها في الاوتار ،

وكان أول عهدنا بذلك في احدى مخطوطات **ابى يوسف يعقوب الكندى** وهى « رسالة في خبر تاليف الالحان (٢٠) » وقد وصف الكندى من النغم في آلة العود بين مطلق البم وبين سبابة المثنى اثنتى عشرة نغمة من (أ) الى (ل) تخرج بقسمة البعد الطنينى بالحدين (٩/٨) الى بعدين اصغرين ، أحدهما بنسبة $\frac{٢٥٦}{٢٤٣}$ ــ ٩٠ سنت ، والآخر بنسبة $\frac{٢١٨٧}{٢٠٤٨}$ ، كما في الترتيب الفيثاغورى وكلٌ منهما قريبٌ من نصف بعد طنينى ، وكلٌ وتر يحيط بخمسةٍ منها ، على هذا المثال :

اما صفى الدين فقد قسم البعد الطنينى بالحدين (٩/٨) الى ثلاثة ابعاد صغار فصارت الأبعاد الحادثة في كل وتر سبعة على دساتين محدودة بمسمياتها ، وعدة النغم من مطلق البم الى سبابة المثنى سبع عشرة نغمة .

وقد لجا في ترتيب الحروف بازائها بان جعل للذى الخمسة في ذى الكل الاثقل ، من مطلق البم الى سبابة المثلث النغمات من (أ) الى (يا) والذى



دساتين العود من رسالة في خبر تأليف الألحان للكندي
(القرن الثالث هـ)

(٢٠) نسخة وحيدة ضمن مجموعة رقم ٢٣٦١ or بالمتحف البريطانى ناقصة من اولها مؤرخة سنة ١٠٧٢ هـ عن نسخة تاريخها سنة ٦٢١ هـ بمدينة دمشق ، قام بترجمتها الى اللغة الالمانية دكتور روبرت لاخمان والدكتور محمود احمد الحفنى مع التصحيح والشرح والتعليق طبع ليبزج سنة ١٩٣١ م .

الأربعة من سبابة المثلث الى سبابة المثنى النغمات من (يـا) الى (يح) ، فصارت نغمة (يح) من سبابة المثنى صياحاً بالقوة لنغمة مطلق البم ، ثم جعل النغم في الدور الثاني ، من ذي الكل الأحد، على الترتيب الذي تقدم .

غير ان المؤلف لم يحدد نسباً محدودة للأبعاد الصوتية يمكن ان نفرضها أساساً لتعريف السلم الموسيقي في القرن السابع للهجرة ، وذلك انه ابتدأ في الفصل الثاني بقسمة الوتر الى سبعة عشر قسماً على أساس حدود السلم الفيثاغوري القديم المعدل على الوجه التالي :

البعد الطنيني : بنسبة ٩/٨ = ٢٠٤ سنت

البعد المجنب : بنسبة [illegible] = ١٨٠ سنت ، وهذه النسبة تحدث من تربيع بعد البقية [illegible] ٢ ، والقرّب بالحدين (١٠/٩)

بعد البقيّة : بنسبة [illegible] = ٩٠ سنت و القرّب بالحدين (٢٠/١٩)

ثم عاد في موضع آخر في الفصل الثالث فذكر ما ملخصه :

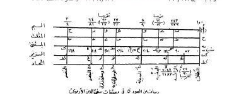
ان البعد الطنيني ، كنسبة (أ) الى (د) ، وهو نسبة المثل والثمن ، ويسميه بعد (ط) .

وان بعد المجنب كنسبة (أ) الى (جـ) ، و هو نسبة المثل وجزء من خمسة عشر بالتقريب = (١٦/١٥) ، ويسميه بعد (جـ)

وان بعد البقية فكنسبة (أ) الى (ب) وهو نسبة المثل وجزء من تسعة عشر بالتقريب = (٢٠/١٩) ، ويسميه بعد (ب)

ثم ذكر في المقالة الاولى من كتابه « **الرسالة الشرفية** » ما ملخص قوله :

« واما ارباب الصناعة العملية فان الأبعاد اللحنية عندهم ثلاثة ، أعظمها (٢١) كل وثمن (٩/٨) وأوسطها كل وجزء من ثلاثة عشر (١٤/١٣) (٢٢) ، وأصغرها الفضلة (٢٣) .



دساتين العود كما في مصنفات صفي الدين الأرموي
(القرن السابع)

---

(٢١) وهو متوسط الابعاد الثلاثة من المتوالية العددية بالحدود (١٠/٩/٨/٧) .

(٢٢) وهذه يعني بها النسبة الوسطى من الابعاد الخمسة في المتوالية بالحدود (١٥/١٤/١٣/١٢/١١/١٠) .

(٢٣) يعني بالفضلة بعد البقية بنسبة (٢٠/١٩) تقريبا .

والخلاف هاهنا فى بعد المجنب (ا ـ جـ) وبذلك تصير نغمة (جـ) فى الوسط بين الوضع الاول بنسبة (٩/١٠) وبين الوضع الثانى بنسبة (١٥/١٦) او بالنسبة (١٣/١٤) ـ وقد تبين ذلك فى شرح كتاب الادوار باستقصاء .

فاما النغم على الوجه الذى حدده صفى الدين على آلة العود فهو على الوجه المبين ادناه :

وقد اوضح صفى الدين فى الفصل الخامس من اصناف الاجناس سبعة ـ ثم رتب هذه الأجناس بفماراتها او بحساساتها القوية فى التى عشر سنقا ، ثم جعل اصول الجماعات تلك السبعة الاجناس وجعل فروعها من اصناف ذى الخمس ، فصارت الجماعات التى يسميها « الدوائر » ، اربعاً وثمانين جمعاً ، منها ما هو مشهور الاستعمال الى يومنا هذا ، ومنها ما هو قليل الاستعمال ، ومنها ما هو غير ملائم اصلا .

فاما الأجناس السبعة التى عددها فهى :

١ ـ (عشاق)　　ط　ط　ب
　　　　　　　　٢　٢　١

وهو بعينه ما نسميه الآن جنس « عجم » او « جهاركاه »

٢ ـ (نوى)　　ط　ب　ط
　　　　　　　　٢　١　٢

وهذا هو الجنس المسمى الآن (نهاوند) او « عشاق »

وتلك النغم وما يقابلها من مساحاتها فهى على الوجه التالى :

	النغمة	جوابها	
بعد (ط)	ا	يح	مطلق البم وسبابة المثنى
	ب	يط	بعد (حـ)
	حـ	ك	
بعد (ب)	د	كب	سبابة البم وبنصر المثنى
	هـ	كا	الوسطى القديمة من البم ومطلق الزير
بعد (ط)	و	كج	
	ز	كد	
بعد (ط)	ح	كه	مطلق المثلث وسبابة الزير
	ط	كو	بعد (حـ)
	ى	كز	
بعد (ب)	يا	كح	سبابة المثلث وبنصر الزير
	يب	كط	الوسطى القديمة من المثلث ومطلق الحاد
بعد (ط)	يج	ل	
	يد	لا	
بعد (ط)	يه	لب	مطلق المثنى وسبابة الحاد
	يو	لج	
	يز	لد	بعد (حـ)
	يح	له	سبابة المثنى وبنصر الحاد

٣ ـ (ابوسليك)　ب　ط　ط
　１　٢　٣

وهذا هو الجنس الذى نسميه (كردى)

٤ ـ (راست)　ط　جـ　جـ
　٣　٢　٢

وهو بعينه جنس (الراست)

٥ ـ (نوروز او حسينى)　جـ　جـ　ط
　٢　٢　٣

وهو ايضا المسمى الآن (بياتى)

٦ ـ (عراق)　جـ　ط　جـ
　٢　٣　٢

وهو ايضا الجنس المسمى (سيكاه) او « عراق »

٧ ـ (اصفهان)　جـ　جـ　جـ　ب
　٢　٢　٢　١

وهو جنس مركب يشبه ما نسميه (اصفهان بياتى) ـ يحدث من خلط جنس السيكاه على « الدوكاه » مع جنس (البياتى) ويستعمل فى التركيب المسمى بذلك الاسم .

وتلك التسميات الاصطلاحية القديمة نقلناها من كتاب « الرسالة الشرفية » من المقالة الخامسة ، وقد فصل منها ايضا الصنف السابع الى جنسين مفردين هكذا :

واهوى　جـ　جـ　جـ
　٢　٢　٢

وهو يشبه جنس الصبا المسمّى « مراكب »

زيرافكند　جـ　جـ　ب
　٢　٢　١

وهو ضرب من جنس (الصبا) يسمّى (كوجك)

واما أصناف ذى الخمس الاثنى عشر ، فهى باعيانها تلك الاجناس السبعة التى فصلناها آنفا مضافاً الى كلٍّ منها بُعْدٌ طنينى ، اما فى الطرف الاحدّ واما فى الطرف الاثقل .

وباضافة كلٍّ واحد من هذه الاصناف الاثنى عشر فرداً فى جمع متصل الى كلّ واحد من تلك الاجناس السبعة تصير الجماعات التى تؤلف من كليهما اربعا وثمانين جمعاً هى التى كانت تسمى قديما « الدوائر » .

ومن هذه الجماعات الاربع والثمانين فقد اشتهر فى ذلك الوقت منها اثنا عشر دوراً ، كانت تعرف باسمائها وهى :

١ ـ (عشاق)　الدائرة الاولى
وهو يشبه فى وقتنا هذا المقام المسمى (اسكى عجم) او « عجم اصل » ـ ويشبه ايضا مقام اللحن المسمّى (جهاركاه مصرى)

٢ ـ (نوى)　الدائرة الرابعة عشرة
وهو مقام « نهاوند اصل » ويشبه ايضا مقام (عشاق دوكاه)

٣ ـ (ابوسليك)　الدائرة السابعة والعشر
ويشبه مقام (كردين) ، اصله وفرعه من جنس (الكردى) فى جمع متصل

٤ ـ (راست)　الدائرة الاربعون .
وهو مقام (راست شرقى) او هو بعينه مقام (مجلس افروز) متى اخذ على اساس نغمة « اليكا

٥ ـ (عراق)　الدائرة التاسعة والستو
وهذا بعينه مقام (العراق) مع استعمال هيئة (العراق) على نغمة (السيكاه) ايضاً .

٦ ـ (اصفهان)　الدائرة الرابعة والأربعون
وهو بعينه مقام (يكاه) ـ ويسمى بتلك التسمية فى تونس والمغرب .

٧ ـ (زيرافكند)　الدائرة التاسعة والخمسون
وهو مقام (نوروز بياتى) مع التشبيه بجنس (الصبا) على « النوا » ـ وهذا من المقامات القليلة الاستعمال فى مصر .

٨ ـ (بـــزرك) الدائرة السبعون
وهو من الألحان القريبة الشبه بلحن (الحجازكار) وهو أن يجعل أصـله جنس (حجازكار) على « الراست » وفرعه جنس (راست) على «النوا» و (بياتي) على « البو سليك » ـ وهو قليل الاستعمال في مصر .

٩ ـ (زنكولـــه) الدائرة الثانية والاربعون
ويشبه هذا مقام اللحن المسمى (راست مرصع) أو « سنبله راست » ـ أصله جنس « راست » وفرعه (حجازكار) على « الجهاركاه » في طريقة مقام (جهاركاه تركي) .

١٠ ـ (راهــوى) الدائرة الخامسة والستون
وهـو طريقة في مقـام (سوزدل) على اساس نغمة « العشيران » وهو من فصيلة (الحجاز) .

١١ ـ (حسيني) الدائرة الثالثة والخمسون
وهـو طريقــة مقـام (العشيران) أو هو طريقة مقام (بياتي نوروز) على « الدوكاه » .

١٢ ـ (حجــازى) الدائرة الرابعة والخمسون
وهو شبيه بطريقة المقام المسمى في وقتنا هذا (شورى) مـن فصيلة (البياتي) .

وهنا يلزمنا أن ننوه بأن جنسي (الحجـاز والحجازكار) لم يستعملا في الألحان العربية الابعد القرن السابع للهجرة ، ولذلك نجد في تلك الدوائر الأربع والثمانين بعض ما يمكن أن يستبدل فيـه جنس (السيكاه) بأحد ذينك الجنسين على الوجه المشهور في مقام اللحن .

وكانت توجد غير هذه الأدوار الاثنى عشر المشهورة ستة من أصناف المركبات كانوا يسمونها «أوازات» جمع «أوازه» (٢٤) ـ ويعنون بالاوازات بعض مقامات الألحان المركبة التامة أو الناقصة مما لاتدخل في عـداد الجماعـات على الترتيب الطبيعي .

والأوازات في عهد صفي الدين ستة وهي :

(كواشت ـ كردانية ـ نوروز ـ سلمك ـ مايه ـ شهناز) .

وقد شرحت كل هذه في أماكنها من كتاب (الأدوار) بعد تحقيقه .

●●●

وكمـا لجـأ صفي الدين الى تعريف النغم بالحروف الابجدية تماما على الوجه الذي قدمناه قبلا ، فقد اتبع أيضـا في تعريف أزمنتها الأعـداد الهندية بالحسـاب ، وذلك حتى تدل هذه الأعداد على أزمنة النغم في أدوار الأيقاعات .

فالعدد (١) وهو الخفيف المطلق (١/٨) كان يدل على أصغر الأزمنة فرضـا ، ويشبـه ما يرمز له الآن بالعلامة ♪

والعدد (٢) وهو الخفيف الأول (١/٤) كان يدل على ضعف ذلك الزمان الاصغر ، ويشبه ما يرمز له الآن بالعلامة ♩

وكلا هذين العددين يتالف منهما بالتضعيف أو الجمع العددان : (٣) ، (٤) .

---

(٢٤) أوازه ـ لفظ فارسي بمعنى صـوت أو جمـاعة غيرمحدودة ، وبمعنى جلبة أو شهرة .



« صورة فوتوغرافية من المخطوط رقم (٤٩٨) الفنون جميلة بدار الكتب المصرية نسخة مؤرخة سنة ٧٢٧ هـ بخط عبد الكريم بن السهروردى (كتاب الأدوار) لصفى الدين الأرموى المتوفى سنة ٦٩٣ هـ » .

والعدد (٣) هو مجموع زماني الأول والثاني وهو الذي يرمز له بالعلامة أو العلامة أو العلامتين أو بعكسهما تبعاً لموقعه في دور الإيقاع .

والعدد (٤) هو الزمان الذي يساوي ضعف الثاني او اربعة امثال الأصغر ، وهو ما يرمز له في التدوينات بالعلامة أو بعلامتين او اكثر من تلك .

وعلى هذا القياس يميز العدد (٦) وكذلك العدد (٨) وايضا العدد (١٢) وما زاد على ذلك .

وكان الغرض من استعمال هذه الاعداد هو ايجاد طريقة ممكنة لتدوين الألحان — وتعد هذه اقدم ما وصل الينا عن العرب في تدوين هيئة لحن محدود النغم والايقاع .

غير انها كانت مع ذلك طريقة تحتاج من الناظر فيها الى حـذق وأن يكون بصيراً بالنغم والايقاع — فالعدد (٦) مثلا متى وجد بازاء جزء من اللحن او بازاء نغمة واحدة فليس هو في ذاته تلك النغمة فقط ، بل انما يلزم الناظر في ذلك ان يشبّع تلك النغمة بما يجاورها بحسب ما يقتضيه سير اللحن ومثال ذلك : قوله (طريقة من نوروز في ضرب الرمل) :



فهو يعنى بذلك أن نغم اللحن من مقام (نوروز) وايقاعه من (الرمل) ، وهذا الايقاع كانوا يستعملونه في القرن السابع للهجرة على الوجه الذى يستعمل به الآن اصول (سنكين سماعى ٤/٦) .

وانا نلاحظ أنه صدّر ذلك الصوت بطريقة له هكذا :



ومعنى ذلك أن هذه النغم يحيط بها اربعة أدوار فى ايقاع الرمل (٨/١٢) وان :

نغمة يه هى نغمة النوا ـ بالفرض ان نغمة (١) = (عشيران) .

نغمة يب هى نغمة الجهاركاه

نغمة ى هى نغمة السيكاه

نغمة ح هى نغمة الدوكاه

فالعدد ٦ بازاء كل من النغمات (يه ، يب ، ى) ليس قاصراً على كل منها فى نقرة واحدة بل انما يجب أن يشبع كل منها بالنغمة التى تجاورها فى حدود نصف دور الرمل .

والعدد ١٢ بازاء النغمتين (ح) و (ى) لا يكون بازائهما فى نقرة واحدة بل انما يلزم ان تشبّع كل نغمة بما يجاورها ويليق بها فى لحن « النوروز » فى حدود زمان دور (الرمل) باكمله (٨/١٢) .

فاما دور (الرمل) فقد كان يؤخذ فى القرن السابع للهجرة بتوالى النقرات (الرسم ادناه) :

واما (نوروز) فهو يعنى به مقام (بياتى نوروز) على اساس نغمة (الدوكاه) باستعمال (بياتى النوا) فرعا له ـ وهو بعينه مقام (عشيران) مع اختلاف الطبقة .

فمتى روعى عند النظر فى التدوينات التى وضعها صفى الدين فى نهاية كتابه (الادوار) تمييز النغم وازمنتها فى دور الايقاع وامكان تهيئتها فى التلحين على اسلوب مقام اللحن الموضوع امكن أن يأتى الناظر فيها باصح هيئة لحنية لذلك الدور .

وفى ذلك الصوت الذى تبين يجب ان نلاحظ

ضرب فى ايقاع الرمل
=
(سنكين سماعى ٤/٦)



ان الاجزاء الصحيحة لتقطيع الشعر فيه على ذلك الايقاع في الاربعة الادوار هو :

على مشكم (٢٥) يا حاكميـ ـن ترفقوا

١٢ ٦ ٦ ٦ | ٦ ١٢
٢= | ٤

نوا جهاركاه سيكاه جهاركاه {سيكاه جهاركاه} دوكاه

وقد تبين تدوين هـذا الصـوت في شرح كتاب « الادوار » ، على التسوية الصغيرة التي يكون فيها نغمة (العجم) مساوية لتمديد (صول Sol) ونغمة (الكردان) مساوية تمديد (لا La) وبذلك تصير نغمة (ح) وهي « الدوكاه » اساس اللحن ، مساوية لتمديد نغمة (سي Si) الوسطى .

•••

اما كتاب الرسـالة الشرفية ــ فقد جعله المؤلف خمس مقالات :

المقالة الاولى : في الكلام على الصوت ولوا حقه وفي شكوك واردة على ما قيل فيه .

المقالة الثانية : في حصر نسب الاعداد بعضها الى بعض ، واستخـراج الابعاد ونسـبها المستخرجة من نسب مقاديرها ومراتبها في التلاؤم والتنافر ، واسمائها الموضوعة لها .

المقالة الثالثة : في اضافات الابعاد بعضها الى بعض وفصل بعضها عن بعض واستخـراج الاجناس من الابعاد الوسطى .

المقالة الرابعة : في ترتيب الاجناس في طبقات الابعاد العظمى وذكر نسبها واعدادها .

المقالة الخامسة : في الايقاع ونسب أدواره والاشارة الى كيفية استخراج الالحان بالصناعة العملية .

واشهر هذه ما جاء في المقالة الثالثة ــ فقد عدد فيها أصناف الاجناس القوية على حدود من التواليات بالحساب بنسب طول وتر محدود ، يمكن بها متى اعيدت مـن الجانب الاخر على أساس مقادير النغم ذواتها أن يعرف الملائم من الاجناس وغير الملائم .

ومن امثلة ذلك ترتيب ابعاد اصناف الجنس المتصل الاوسط ثم الاشد .

قال (٢٦) :

« ولنفصل منه (٢٧) كلاً وثمنَ كلٍ ، ثم من الباقي كلاً وتسعَ كلٍ ، فيبقى كلٌ وجزءٌ من خمسةَ عشر جزءاً من كلٍ ، ويسمى المتصل الاوسط (٢٨) .

وترتيب اصنافه الستة واعداده على هذا المثال :

(٢٥) العدد ١٨ كما في المخطوط هو العدد ١٢ مضافا اليه لازمة خارجه عن دور الايقاع .

(٢٦) انظر صفحتي ٣٨ ، ٣٩ من المخطوط رقم ٣٢٨ (فنون جميلة) بدار الكتب العربية عن نسخة طوب قبوسراي بالاستانة رقم ٣٦٤٧ .

(٢٧) يعني : ولنفصل من بعد ذي الاربعة .

(٢٨) المتصل الاوسط هو الجنس الذي يستعمل بدلا من ذي المدتين على الترتيب الفيثاغوري القديم ، فيؤخذ في التواليات العددية بالحدود (٣٢/٣٠/٢٧/٢٤) وهو هيئة جنس (العجم) .

	(أ)		(ب)		(جـ)		(د)	
الصنف الاول	١٨٠	١ ١/٨	١٦٠	١ ١/٩	١٤٤	١ ١/١٥	١٣٥	منتظم متصل
الصنف الثانى	٣٦	١ ١/٨	٣٢	١ ١/١٥	٣٠	١ ١/٩	٢٧	منتظم غير متصل
الصنف الثالث	١٦٠	١ ١/٩	١٤٤	١ ١/١٥	١٣٥	١ ١/٨	١٢٠	منتظم غير متصل
الصنف الرابع	٣٢	١ ١/١٥	٣٠	١ ١/٩	٢٧	١ ١/٨	٢٤	منتظم متصل
الصنف الخامس	٢٠	١ ١/٩	١٨	١ ١/٨	١٦	١ ١/١٥	١٥	غير منتظم
الصنف السادس	٤٨	١ ١/١٥	٤٥	١ ١/٨	٤٠	١ ١/٩	٣٦	غير منتظم

فهذه الاصناف الستة هى فى الحقيقة الانواع الثلاثة من الجنس المتصل الاوسط .

فالصنفان الاول والخامس ، متى اعيدت فيهما الحدود من الجانب الاحدّ فانه يحدث منهما حدود نغم النوع الثالث من الجنس المتصل الاوسط .

والخامس منهما اصح فى ترتيب الاعداد ، ويخرج منه الجنس المسمى فى وقتنا هذا (كردى) على الاساس (سى Si) من المتوالية بالحدود :

بتوالى النغمات ٢٠/١٨/١٦/١٥
(سى) (دو) (رى) (مى)

وايضا فالصنف الرابع — هو اصل متوالية ذلك الجنس ونوعه الاول ، على الاساس (صول Sol) فى المتوالية بالحدود :

بتوالى النغمات ٣٢/٣٠/٢٧/٢٤
(صول) (لا) (سى) (دو)

وهذا هو الجنس المعروف الآن باسم جنس (العجم)

والصنف السادس كالرابع ايضا ، فهو هذا الجنس بعينه محولا على الاساس (رى Re) فى المتوالية بالحدود :

٤٨/٤٥/٤٠/٣٦

#

بتوالى النغمات (رى) (مى) (فا) (صول)

والصنفان الثانى والثالث ، يخرج منهما نغم النوع الثانى من ذلك الجنس ، والثانى منهما اصح فى ترتيب الاعداد ، وهو الجنس المسمى فى وقتنا هذا (نهاوند) من المتوالية بالحدود :

بتوالى النغمات ٣٦/٣٢/٣٠/٢٧
(لا) (سى) (دو) (رى)

واما الجنس المتصل الاشد وهو ما نسمية « المتصل الثالث » ، فقد عدد اصنافه بقوله :

« ولنفصل منه كلاً وتسع كل ثم نفصل من الباقى كلاً وعشر كل ، فيبقى كل وجزء من احد عشر جزءاً من كل ، ويسمى (المتصل الثالث) (٢٩) .

فهذه الستة الأصناف هى بالحقيقة الأنواع الثلاثة للجنس المتصل الاشد وهو جنس (الراست) ، على اساس النغمة (لا) أو (رى) .

فالصنفان الثالث والرابع ، متى اضيفت فيهما الحدود من الجانب الاخر فكلاهما النوع الاول من جنس (الراست) .

والرابع اصح من الصنف الثالث فى ترتيب الاعداد ، فيؤخذ على الاساس (رى Re) من المتوالية بالحدود :

١٢/١١/١٠/٩

من النغمات (رى) (مى) (فا) (صول)

والأول والثانى ـ كلاهما النوع الثانى من جنس « الراست » ـ وهو جنس (البياتى) .

والثانى اصح فى ترتيب الاعداد من الصنف الاول ـ ويؤخذ على الاساس (سى Si) فى المتوالية بالحدود :

وترتيب اصنافه [illegible] على هذا النحو :

	(أ)		(ب)		(جـ)		(د)	
الصنف الاول	٢٢٠	١ ١/٩	١٩٨	١ ١/١	١٨٠	١ ١/١١	١٦٠	منتظم سالك
الصنف الثانى	٤٠	١ ١/٩	٣٦	١ ١/١١	٣٣	١ ١/١٠	٣٠	منتظم غير سالك
الصنف الثالث	١٣٢	١ ١/١٠	١٢	١ ١/١١	١١	١ ١/٩	٦٩	منتظم غير سالك
الصنف الرابع	١٢	١ ١/١١	١١	١ ١/١٠	١٠	١ ١/٩	٩	منتظم سالك
الصنف الخامس	٤٤	١ ١/١٠	٤٠	١ ١/٩	٣٦	١ ١/١١	٣٣	غير منتظم
الصنف السادس	١٢٠	١ ١/١١	١١٠	١ ١/٩	٩٦	١ ١/١٠	٩٠	غير منتظم

(٢٩) المتصل الثالث ، ويسمى « الاشد » ، وهو الجنس القوى المستقيم المسمى (راست) فى افضل متوالياته .

٣٠ / ٣٢ / ٣٦ / ٤٠ ٣٢ / ٣٦ / ٤٠ ٤٤

من النغمات (سي) (دو) (ري) (مي) (دو) (ري) (مي) (فا)

فأما الخامس والسادس فهما أيضا النوع الثالث من جنس الراست فيما نسميه الآن جنس (سيكاه) أو « عراق » .

والخامس منهما أصح في ترتيب الأعداد فهو

هذا الجنس على أساس تمديد النغمة (دو Du) بمعدل ١٢٢ ذبذبة في الثانية، من المتوالية بالحدود:

فهذه هي الأصناف الستة التي تخرج من الجنس المتصل بنوعيه الأوسط والأشد ، فثلاثة منها هي أنواع جنس (العجم) وثلاثة هي أنواع جنس (الراست) .

ومع ذلك فقد اشتهر من مؤلفات صفي الدين كتاب (الأدوار) كما تقدم القول فيه .

* * *

عرض الكتب



الأيديولوجية والتطبيق
تطوّر الشيوعية الصينية

عرض وتحليل : الدكتورة حورية مجاهد

مؤلف الكتاب استاذ مساعد للعلوم السياسية في جامعة نيويورك ، ورئيس برنامج دراسات شرق آسيا الخاص بكلية Washington Square التابعة للجامعة . وقد ولد في شمال الصين واكمل دراسته الجامعية في جامعة تايوان الوطنية ، ثم حصل على درجة الماجستير من جامعة جنوب الينوى بالولايات المتحدة الامريكية ، ثم على درجة دكتوراه الفلسفة من جامعة كولومبيا حيث قام أيضا بالتدريس بها . وقد اشترك في تاليف كتاب الصين اليوم (China Today) (١٩٦٩) كما انه يقوم بتكملة دراسة مقارنة للتطور السياسي في الصين واليابان .

وقد نشر الكتاب اولا سنة ١٩٧٠ بواسطة "(Praeger Publishers Inc." في نيويورك ثم بواسطة (Pall Mall Press) في لندن ، ويقع الكتاب في ٣٥٩ صفحة من الحجم المتوسط ، وينقسم الى ثلاثة ابواب بالاضافة الى المقدمة والخاتمة . ويتناول الباب **الاول** الابعاد التاريخية **والثاني** الابعاد الايديولوجية **والثالث** يتناول الايديولوجية والتطبيق منذ سنة ١٩٤٩ . وهو اطول الابواب الثلاثة .

في **مقدمة الكتاب القصيرة** يوضح المؤلف هدفه من هذا الكتاب ، وهو تفسير ظاهرة الشيوعية الصينية ببحث جذورها الثقافية .

James Chieh Hsiung
Ideology and Practice : The Evolution of Chinese Communism, Pall Mall Press, London, 1970.

وهو في هذا مدفوع بالاعتقاد بأن الماضي والحاضر القديم والجديد « والصيني » و« الماركسي » تفسر ككل عضوي معقد لايمكن تفكيكه ودراسة أي جزء منه على حدة . وعليه فالكتاب لا يتناول فقط التكوين المفهومي لايديولوجية بكين ، ولكن أيضا وظائفها العملية ، ويقوم بذلك في نطاق الاستمرار الثقافي والتغير . وكجزء من عملية التغيير الثقافي الممتد في الصين الحديثة الشيوعية واجهتها نفس المشاكل التي واجهت من قبل الافكار والايديولوجيات الاخرى المستوردة وهي تتضمن : مدى التكامل والتناسق المفهومي والوظيفي بين العناصر الثقافية القديمة والجديدة ، والطريقة التي بموجبها الجديد يكمل القديم ، والعكس . ويوضح المؤلف انه لن يتعرض للسؤال الاول حيث يتضمن مسائل معقدة متشابكة تخرج عن نطاق هذا الكتاب ، ولكنه يتعرض لمشاكل أساسية على رأسها : ماذا خيبت الكونفوشية أمل الصين الحديثة ؟ ماذا قدمت الماركسية اللينينية للمثقفين الصينيين الراديكاليين ؟ كيف أصبح **ماو** ماركسيا وزعيما للحركة الشيوعية الصينية ؟ كيف تطورت الشيوعية الصينية في ظل ماو ؟ ما معنى فكر ماو ، وما هي الجذور الايديولوجية للثورة الثقافية ، وما هي الجذور الثقافية والوظائف العملية لايديولوجية بكين ؟ وأخيرا ما هو الوضع الايديولوجي للصين الشيوعية اليوم ، وما شكل المستقبل القريب ؟

وقد بدأ المؤلف بداية علمية حيث تناول تعريف مفهوم الايديولوجية ، واستعرض العديد من التعريفات لعدد من المفكرين الغربيين ، وبين أن التحيز الثقافي الغربي يجعل هذه التعريفات غير صالحة للاستخدام عند بحث أيديولوجية الصين .

والمؤلف يركز على أهمية وأولوية الايديولوجية على التنظيم ، ويرى أنه من الخطأ وضع التنظيم قبل الايديولوجية في الأهمية عند بحث الصين كما هو الحال بالنسبة للغرب ، حيث التنظيم ما هو الا وسيلة للوصول للاهداف ، والايديولوجية عبارة عن أهداف تقدم وصفات .

ويشير المؤلف الى الاتجاهات الاربع التي تميز الصين الشيوعية عامة والايديولوجية خاصة وهي :

(١) نظرية الفصل التام التي تنكر اي استمرار كان مع الماضي . وتركز على قيام الشيوعيين بانشاء امة جديدة تنفصل عن الثقافة الماضية .

(٢) نظرية « التاريخ يعيد نفسه » التي تنظر الى النظام الشيوعي كالدورة الاخيرة من تغير الأسر الملكية .

(٣) اتجاه « الدراسة النصوصية » التي تقارن كتابات ماو بكتابات ماركس والكتاب الماركسيين الأوائل وأوضاع الثورة الصينية مع مضمون الماركسية اللينينية المترجمة .

(٤) اتجاه « الاصالة » الذي يتشابه مع الاتجاه السابق ، ويرمي الى توضيح ما اذا كانت الماوية تتضمن عناصر جديدة متميزة أو انها مجرد اعادة صياغة للاوضاع الماركسية اللينينية القديمة .

ويرى المؤلف أن كلا من هذه الاساليب التحليلية له ميزته ، ولكن كل منها له نقائصه . فالأولى مبسطة للغاية وتبسط الأمور أكثر مما يجب . والثانية قد تغفل المشاكل الجديدة وما يترتب عليها ، والثالثة في تحليلها للنص قد تغفل الحقائق الصينية

والتطبيق ، والرابعة قد تغفل التغييرات التي طرأت مع التطبيق . ويؤكد انه خلال التاريخ الثقافي للصين فان القيمة الاساسية كانت تركز على التوفيق والتوليف بدلا من الاصالة التي يهتم بها الغرب ، وان هذا هو التقليد الذي سار عليه **كونفوشيوس** ولم يخرج عنه حتى ماو نفسه .

ويؤكد المؤلف ان الدراسة الأكثر توازنا وفاعلية للشيوعية الصينية يجب أن تأخذ في الاعتبار « العوامل البيئية » مثل الخلفية الثقافية والقوى التاريخية ، ويجب أن تحتفظ أيضا بوعي عن تشابك المثلين والأحداث بين الافكار والتطبيق ؛ كما يجب ان تأخذ في الاعتبار أيضا الجذور الثقافية والقيم المقننة للايديولوجية . فبدلا من الجدل حول ما اذا كانت الشيوعية الصينية فريدة أم لا يجب ان يقوم ببحث مدى التناسق والتكامل بين القديم والجديد ، وبين الصينية والماركسية والوسائل التي عن طريقها امتزجت وتطورت افكار ماركس على مر الأيام كرد فعل لتغير الظروف ، ومع أن ماو ظل مواليا للمبادىء الماركسية الأولى الا أنه في ظروف مختلفة ، أعطى معان جديدة وتركيزا جديدا للمفاهيم مثل الصراع الطبقي وخطر الشعب والمركزية الديموقراطية ، ودراسة الشيوعية الصينية ، كما يوضح المؤلف ، يمكنها أن تستفيد من اتجاه قائم على ترابط فروع المعرفة : علم الاجتماع ، الانثروبولوجيا الثقافية ، الفلسفة السياسية والتاريخ والتحليل اللغوى . والمؤلف في هذا لا يأتي بالجديد حيث أن هذا الاتجاه أصبح رئيسا في العلوم السياسية في دراسة النظم السياسية والحياة السياسية .

• • •

في الباب الاول عن الأبعاد التاريخية يناقش **المؤلف تفكك الوضع التقليدى** . فيوضح كيف أن الصين القديمة كانت تتمتع بنظام اجتماعي متماسك وهادىء نسبيا . وانه ليس صحيحا القول بانه قبل الثورة الشيوعية كانت الانتفاضات الاجتماعية والسياسية الوحيدة هي تغييرات الأسر الملكية وثورة الفلاحين . فقد مرت الصين في تاريخها الطويل قبل الثورة بخمس فترات من التغيير الثورى : توحيد الصين على يد أول امبراطور لأسرة تشين المستبد (٢٢١ — ٢٠٦ قبل الميلاد) ؛ محاولة انشاء ثقافة ارستقراطية اثناء فترة الأسر الست (٢٢٢ — ٥٨٩) ؛ محاولة أسرة سونج احلال طليعة متعلمة من الطبقات الدنيا محل الطبقة الارستقراطية الحاكمة (٩٦٠ — ١٢٧٩) ؛ وعصيان تايبنج T'aiping كمحاولة لاقامة دولة دينية اشتراكية (١٨٥٠ — ١٨٦٤) ؛ والحركة القومية التي سبقت الشيوعية والتي بدأت بثورة دكتور صن يات سن San Yat-sun وانتهت بحركة ٤ مايو سنة ١٩١٩ ، وسبقت ظهور الشيوعية الصينية . ويشير المؤلف الى انه باستثناء بعض الحركات مثل عصيان تايبنج المعادية الكونفوشية فان هدماى الكونفوشية كانت قبل ظهور الشيوعية للسلطة اهم نظم الافكار قوة وانتشارا ، فلم تقم اية اسرة ملكية منذ تشين بالقطيعة مع تقليد الكونفوشية كما فعل الشيوعيون الحديثون . فالكونفوشية جددت نفسها بتغيير الاسر الملكية واستوعبت الفلسفات والأديان الاخرى .. فالثورة الشيوعية الصينية بلا شك أول ثورة نجحت في معارضة التقليد الكونفوشي .

ويعقد المؤلف المقارنة بين الكونفوشية والماركسية موضحا أن كليهما ينظر للتاريخ

على انه يطور نفسه . فالأولى ترى ان الفـرد يعيش فى عوالم ثلاثة فى نفس الوقت (العالم الروحى ، الطبيعى،والانسانى/او الاجتماعى)، بينما لجأ **ماركس وانجلز** الى استخدام المادية الجدلية من وجهة نظر التطور التاريخى فى المجتمع الغربى ، وقد نظرا الى الوضع فى الصين فى القرن ١٩ نظرة مختلفة ، حيث نظر اليها كوضع ساكن يجب أن يعتمد التغير فيه على عامل خارجى ينتج عن فرض تغلغـل الغرب الراسمالى . وقد كان ماو متفقا مع هذا الرأى سنة ١٩٣٩ .

فنجاح الثورة الصينية الشيوعية يعتبر تحديا كبيرا للنظرية التى تنادى بأن تاريخ مجتمع ما يتطور ذاتيا بفعل القوى المادية ، وهى النظرية التى نادى بها ماركس ، كما يشير المؤلف الى انه من السخرية أن الكونفوشية ، التى تميزت بأنها كانت تجدد نفسها تقليديا ، لم تستطع مواجهة التحديات الجديدة للقرن ١٩ والقرن ٢٠ ، أى متطلبات المدنية الحديثة . ولكنه يؤكد ان القول بأنها فشلت لا يعنى ان الشيوعية كانت ضرورية فى المرحلة التالية من تاريخ الصين . ولتأكيد ذلك يلقى الضوء على رد الأمة التقاق على المشـاكل الاجتماعية ـ السياسية .

فالكونفوشية اكتسبت تفوقا ودعمت نفسها بين نظم فكر متنافسة فى الصين التقليدية ، وقد اظهرت مقدرة فائقة على تجديد نفسها عن طريق استيعاب الافكار الجديدة وبالمحافظة على تماسكها الداخلى . ولم تستطع البوذية ولا التاوية Taoism أن تحل محلها بصفة دائمة .

ولم تكد تحل سنة ١٨٤٠ حتى بدأت الكونفوشية تتدهور بسبب تحديات الغرب، وحتى ذلك الوقت كان علماء الكونفوشية يعملون كالمحافظين عليها والمستفيدين منها . ومنذ ما واجهت بريطانيا الصين فى حرب الأفيون سنة ١٨٤٠ كانت الصين فى اتجـاه تدهور فى الدورة الملكية . وقد كان انتشار الفقر نتيجة للثورات والفساد البيروقراطى وآثار الكوارث الطبيعية . وقد اضافت الدول الغربية الى تحديات الحكومة حيث قامت بفتح الصين بالقوة العسكرية والدبلوماسية . وقد ادى الضغط الغربى الى اجبار الصين على توقيع مجموعة معاهدات غير متكافئة تعطى الأمم الغربية الحق فى التجارة فى عدد متزايد من الموانىء . كما ان سيول البضائع الغربية الرخيصة ادى الى الانهيار المميت للصناعة المحلية الضعيفة ، وتطور المدن وغيرها ادى الى ازدياد الهوة بين الفقر والغنى. وقد استمر تطور الأسر الملكية حتى سنة ١٩١٢ حيث ادى الضغط الى تحول السلطة من المركز (أى الوسط) الى الزعماء العسكريين للاقاليم . ومن ثورة سنة ١٩١١ الى تماسك السلطة الشيوعية سنة ١٩٤٩ فرضت سياسة هؤلاء الزعماء تهديدا مستمرا لاستقرار جمهورية الصين . فلا الكونفوشية ولا الافكار والمؤسسات الغربية المستوردة اثبتت انها قادرة على المحافظة على النظام كله .

وكنتيجة لاتصال الصين مع الغرب عن طريق الحرب والدبلوماسية والتعليم فيما وراء البحار للطلبة الصينيين وترجمة الادب الغربى وتغيير البرامج الدراسية فى المدارس الصينية تغلغل نطاق متسع من الافكار الغربية الى وعى المثقفين الصينيين الآخذين بالتراث الغربى . وفى أواخر القرن ١٩ وأوائل القرن العشرين فان نظرية **داروين** فى التطور،وتبادلية **برودوكين** ، ومثالية **شوبنهور** وواقعيته ، وتطبيق **ديوى** ، والتحليل المنطقى **لراسل**

واخيرا الماركسية جميعها ارث في المثقفين الصينيين، فقد كان ذلك مهد الخلط والالتباس الثقافي الكبير .

ولقد حاول الزعماء التقليديون للصين بعد حرب الافيون تجاهل التحدى الغربي حيث آمنوا ان الكونفوشية ومبادئها العالمية يمكنها ان تقاوم طوال الوقت مع امكانية ادخال بعض الافكار الغربية القليلة لتقوية نفسها . وعلى الرغم من الروح التقليدية الا انه في الستينات من القرن ١٩ بدأ الجدل حول مدنية الصين ، وكان هناك شبه اجماع على انه يجب اخذ التقدم التكنولوجي من الغرب مع استمرار القيم الكونفوشية والتعاليم الصينية كأساس المجتمع وقد رفع شعار « لانقاذ الصين » .

وفي محاولتهم للتطوير في اطار الكونفوشية فشل التقليديون في ان يروا ان الكونفوشية نادت بامبراطورية عالمية مع الصين كمركز لها ، بينما عالم القرن ١٩ كان عالم دول قوية مع مركز القوة في الغرب . فالصين كان عليها ان تصبح دولة قومية في عالم غير صيني ، وبانتشار التعليم في القرن الحالي اصبح المثقفون الصينيون اكثر تعرضا للتعليم الغربي .

وقد اوضحت الخمس عشرة سنة الاولى من القرن العشرين الانتقال من الكونفوشية القديمة الى ابعاد جديدة . وبالتالي فقد بدأت مرحلة « الثقافة الجديدة » محاولة من الراديكاليين الاخذين بالافكار الغربية في تشكيل الصين على نسق الثقافة الصناعية للغرب الحديث . وبالرغم من فشل المحاولة الا انها مهدت لحركة ٤ مايو سنة ١٩١٩ التي ظهر فيها لاول مرة الكثير ممن اصبحوا زعماء شيوعيين صينيين فيما بعد . وزعماء الثقافة الجديدة ارجعوا المصاعب والامراض الاجتماعية والسياسية الصينية لعيوب الثقافة الصينية، ولطريقة التفكير السائدة .

واثناء حركة ٤ مايو بدأ البعض من الزعماء الثقافيين النظر الى الماركسية باعتبارها اهم موازن بين الصين والغرب .

ويوضح المؤلف ان ماو في العشرينيات كان شخصية غير هامة ، واتبع نفس الطريق الى الماركسية ، ويذكر انه وفقا لماو نفسه فانه طور اهتمامه بالماركسية خلال الفترة من سنة ١٩١٨ - ١٩٢٠ على يد **لي تشاتشاو** حيث عمل معه كمساعد مكتبة في جامعة بكين .

وباختصار فان الحاجة الملحة للتغيير والحاجة القومية لتأكيد أن الصين مساوية للغرب ، والعداء للاستعمار والهام الثورة البولشفية كن عدة كانت الدوافع الرئيسية التي جعلت من لي وماو وغيرهم شيوعيين . وقد انتقلوا في السنوات التالية لتحويل الافكار المستوردة الى ثورية في واقع صيني .

ويوضح المؤلف ان الشيوعيين الماركسيين الصينيين الاوائل برروا ارتباطهم الايديولوجي بالماركسية على اساس اهمية دورها ، اى على اساس رشيد ، حيث اعتقدوا ان النظرية الماركسية وتطبيقها ستفيد الصين ، ولكن ما هي العوامل في الماركسية - اللينينية التي وجدت صدى لدى اتباع الصينيين ؟ يحلل المؤلف اول اسباب جاذبية الماركسية ، وهو انها تدعى انها نظرية علمية يمكن تطبيقها عالميا، وانها تمثل حلا شاملا لكافة المشاكل الاجتماعية التي يبحثون لها من حل .. من ناحية اخرى فالجدلية التي نادى بها ماركس وانجلز تكمل ما آمن به من قبلهم المفكرون الصينيون من وجود نموذج للجدلية في الطبيعة Yun & Yang حيث اوضحت المرحلة العليا الجدلية بتطبيق

الشيوعية . ومن ناحية ثالثة ، فقد أوجد ماركس وانجلز الاداة الوسيلية لانتقاد الغرب، وقدمت الاشتراكية كاعلى تعبير للعدالة الانسانية . بالاضافة الى هذا فهناك عناصر اخرى في الماركسية اللينينية وجدت تقبلا من المثقفين الصينيين. ففكرة « تغربة » الاشخاص وعدم مقدرتهم تحقيق ذاتهم الا بالقضاء على الحوائل التي يفرضها المجتمع ، هذه النظرية وتدعيمها بافكار لينين في الاستعمار ، سهلت قراءا لقافيا لدى الكثير من الصينيين للمشاكل التي واجهتها الصين قبل الثورة ، والتي وصف ماو الصين في ظلها بانها دولة « نصف اقطاعية » ، « نصف مستعمرة » ، « ونصف صناعية » .

ويوضح المؤلف انه لايوجد في الفكر الصيني التقليدي ما يشبه مفهوم ماركس عن « الوعي الذاتي » للعامل فيما يتعلق بتقريبه من ذاته والاخذ في الاعتبار صغر حجم الطبقة العمالية الصناعية يجعل من الصعب على العمال قيادة الثورة . ولكن تركيز لينين على دور المثقفين الثوريين قد يكون اوجد همزة وصل بين التقليد العلمي للمثقفين الصينيين وتركيز ماركس على اهمية تطور وعي ذاتي للبلوريتاريا. وعلى اى حال فان الوعي والاهتمام برفع وعي الجماهير في الصين تدين به الصين للماركسية ــ اللينينية حتى وان كانت معظم الجماهير تنتمي للفلاحين بدلا من البروليتاريا الصناعية.

ويوضح الكاتب انه ليصبح الفرد ثوريا في الصين في العشرينات سواء في الاتجاه الماركسي أو غيره لم يكن قرارا سهلا للمثقفين الصينيين، حيث تعرضوا للقتل والتعذيب الذى لم يقتصر عليهم انفسهم ، بل امتد في كثير من الحالات الى اسرهم .

ومع ذلك فان التفرقة التقليدية بين العمل الذهني والعمل اليدوى استمر يسيطر على اذهان الشعب كمقنن للتدرج الاجتماعي .

ويشير المؤلف في هذا المجال الى مثل دارس الطب الصيني في اليابان الذى ترك الطب وتفرغ للكتابات الثورية حيث وجد ان اصلاح عقول الافراد اهم من الاهتمام باجسادهم ، وقد مدحه ماوتسي تونج وذكر سنة ١٩٤٠ مثلا انه اكبر كاتب ثورى صيني . وفي سنة ١٩٦٧ وصفه بانه رائد « الثورة الثقافية » وتأثره به يبدو من انشائه سنة ١٩١٨ وهو في شبابه Hsin-min Hsueh-Hiu (وان كان المؤلف لم يعرف ماهي ولا معناها بالانجليزية) وهي تهدف لبعث الصين « كامة جديدة» عن طريق التربية الجسدية والوطنية، واعادة التعليم المعنوى للشباب » .

اما ماوتسي تونج وكيف اصبح ماركسيا صينيا وكيف تطور في هذا المجال فيفرد له المؤلف فصلين كاملين . وفي هذا المجال يبين ان كافة المواقف التي اوضحها سواء سياسة الحزب الشيوعي الصيني الموجهة من قبل الكومنترن او الآراء والاتجاهات الخاصة للمنشقين ، لم تستطع التوفيق بين المذهب الماركسي ــ اللينيني والواقع الصيني . ولكن ماوتسي تونج وهو « معمارى » الثورة الشيوعية في الصين وزعيمها ــ استطاع ذلك. وقد فكر في تحويل الصين على صورة الثورة الماركسية ، ولكنه ايضا اعاد تفسير النظرية الماركسية لتلائم المتطلبات الخاصة بالثورة الصينية . ويشير المؤلف الى ان نجاح ماو قبل سنة ١٩٤٩ يختلف كثيرا عن نموذج الزعامة الخاص به منذ ذلك الوقت .

ولقد مر تطور ماو كماركسي صيني بستة

مراحل مرتبطة ارتباطا وثيقا بنمو الحركة الشيوعية في الصين :

(١) الفترة الماركسية الاولى ، منذ اصبح ماركسيا سنة ١٩٢٠ . في هذه المرحلة الاولى كانت خلفية ماو عن النظرية الماركسية ضعيفة وبالتالي فقد تقبل سياسة الكومنترن المبنية على الائتلاف بين الحزب الشيوعي والكومينتانج .

(٢) مرحلة التكوين الماوية التي بدات بتاكيده على الثورة المرتكزة على الفلاحين سنة ١٩٢٧ وانتهت بتدعيم زعامته الحزب الشيوعي سنة ١٩٣٥ .

(٣) مرحلة النضج الماوية من سنة ١٩٣٥ الى اعلانه لنظريته في الديموقراطية الجديدة في بداية سنة ١٩٤٠ .

(٤) مرحلة الحرب الاهلية بين ١٩٤٥ ـ ١٩٤٩ .

(٥) مرحلة ما بعد النصر من سنة ١٩٤٩ الى حوالي سنة ١٩٦٢ .

(٦) مرحلة الثورة الثقافية العظيمة للبروليتاريا منذ سنة ١٩٦٢ .

ويشير المؤلف الى ان هذا التقسيم عشوائي الى حد كبير ، الا انه ييسر تتبع النمو الثقافي لماو . ثم يعرض بالتفصيل لكل مرحلة من هذه المراحل الست فتناول المراحل السابقة لعام ١٩٤٩ في الفصلين الثالث والرابع من الباب الاول ، بينما خصص البابين الثاني والثالث(وهما بقية الكتاب) للمراحل التالية.

ويوضح المؤلف ان اهم مرحلة في النمو الثقافي لماو كانت بين توليه زعامة الحزب الشيوعي سنة ١٩٣٥ ، وتبلور مفهومه عن الديموقراطية الجديدة في سنة ١٩٤٠ . في خلال هذه الفترة كان ماو تحت ضغط كبير كمفكر ماركسي عما كان عليه الحال من قبل . ولقد كان للحرب الصينية اليابانية (١٩٣٥ ـ ١٩٤٥) اثرها في اجباره على التطلع الى الثورة الشيوعية من ابعاد اكثر اتساعا .

ولقد كان اهم ما يشغله في تلك الفترة هو توحيد النظرية والتطبيق ، وعليه ففي هذه المرحلة هجر ماو اعتقاده الاول في ان النموذج السوفيتي (كاستراتيجية وكنوع حكومة) يمكن ان يطبق على الصين اذا اخذ في الاعتبار عدم الرضا من جانب الفلاحين . ودعا لحلول مبنية على التجربة الخاصة بالصين ، والتي لايشاركها فيها الاتحاد السوفيتي او اية دولة اخرى .

الابعاد الايديولوجية :

وفي علاجه للابعاد الايديولوجية في الباب الثاني يبدأ المؤلف يبحث اهداف ثورة ماو ، ويحاول الاجابة على عدة تساؤلات تدور حول ما هي طبيعة الثورة ؟ والى اى مدى تشبه الثورة الشيوعية الصينية الثورات الاخرى ، والى اى مدى تعتبر التجربة الصينية فريدة ، وما مدى توافق الماركسية ـ اللينينية مع الثورة الشيوعية الصينية ؟ ما هو اساس مطالبة الحزب الشيوعي الصيني بالشرعية ؟ ما هي اهداف زعامة الحزب الشيوعي الصيني في ظل ماو ؟ وما هي المشاكل الايديولوجية التي تاتي بها هذه الاهداف لثورة ماو ، حيثانه يركز على الالتزام الثوري على حساب الدوافع المادية ؟

والثورة اخذت معنى جديدا في الصين ، فهي اكثر من مجرد تصرف عنيف ، فهي تعني ثورة اقتصادية اشتراكية ، وكذلك فهي ثورة

سياسية ايديولوجية ، فنية وثقافية وهذا ينطبق على ما قاله المؤلف على لسان ماو من أن الثورة « ليست حفلة عشاء » . . .

وفي مجال المقارنة بين الثورة الصينية وغيرها يشير المؤلف الى آراء مفكر غربي آخر Crane Briton في دراسة عن الثورات الانجليزية والامريكية والفرنسية والروسية حيث اوضح بعض الخصائص المشتركة لتطورها جميعا حيث تمر بمراحل متعددة هي : « قبل الانطلاق » ــ « الحمى » ــ « الازمة » وهي غالبا تقترن بهلوسة او هيجان ــ قبل ان تصل الى النقاهة . ويرى المؤلف ان الصين مرت بمراحل شبيهة بهذه خلال ثوراتها في نحو القرن الماضي . ولكن الثورة الصينية ، كما يشير المؤلف ، تضمنت بعض العناصر الفريدة ،مثل الاستقلال الاجنبي للاستعمار ، التي لم يكن لها مثيل في الثورات الاربع المذكورة .

يقول المؤلف في مجال بحثه في المميزات الخاصة بالثورة الصينية ان ماو يميز بين الثورة الصينية والثورات الاخرى على اساس عاملين : الزعامة الطبيعية ووجود او عدم وجود الاضطهاد الاستعماري . ففي الغرب الثورات البورجوازية ــ الديموقراطية قادتها البورجوازية ، والثورة الصينية قادها تحالف البروليتاريا والفلاحين تحت زعامة الحزب الشيوعي الصيني. وفي حالة الثورة البولشفية فان روسيا القيصرية ــ على خلاف الصين ــ لم تكن ابدا ضحية للاستعمار ، بل انها كانت هي نفسها قوة استعمارية . وانهيار الامبراطورية الصينية سنة ١٩١١ بعد عشرات السنوات من التدخل الغربي في الصين صاحبه تعميق لازمة البقاء القومي . وهذا الانهيار مثل مثيله في الامبراطورية الرومانية والعثمانية والبريطانية خلق مشكلة بناء الامة واعادة البناء . وهي تجد تعبيرها في القومية « حقيقة

ان التحول من الامبراطورية الى الامة في الصين تضمن تفككا اقليميا اقل كثيرا من مثيلها في الحالات الاخرى . ولكن الصين مرت بنفس العملية وظهرت فيها دولة قومية جديدة Kuo-chia تمخض عنها النظام الامبراطوري السابق t'iensia

والرغبة الملحة للاستقلال القومي في القرن العشرين توضح كراهية الاستعمار التي بدات في الحركات الثورية في الصين . وعليه فكراهية الاستعمار كانت ظاهرة منتشرة في الصين قبل مجيء الشيوعية . وكان من الممكن استخدامها بكفاءة لتحريك الجماهير في عملية بناء الامة ــ وهي المهمة الضرورية في بلد سيطر لقرون الاعتقاد بأن المسئولية المدنية (الحكم) من اختصاص الطليعة فقط . ولكن تعبئة الجماهير تتطلب هدم الحواجز الاجتماعية والسياسية بين الطليعة والجماهير . وهذا يتطلب هدم القيم القديمة والنظام القديم ، واقامة قيم جديدة ونظام جديد تحلها. ولذا فان ماو حدد « الاقطاع والاستعمار » كاهم عدوين للثورة الشيوعية الصينية .

اهداف ثورة ماو :

يوضح المؤلف ان مفهوم الصين الجديدة في نظر **ماو** هو ان تكون امة جديدة ،مستقلة، حرة، ديموقراطية (وتعني حرفيا في الصين موجهة نحو الشعب) ، منتعشة وقوية . وذلك كما عبر عنها سنة ١٩٤٥ . وفي سنة ١٩٤٩ حدد الاهداف في بناء دولة اشتراكية كبيرة بتحويل الصين من دولة زراعية الى صناعية . ويرى المؤلف انه ما دامت كل من الايديولوجية والسلطة السياسية لهما معنى وظيفي كوسائل اكثر منها غايات ، او هي وسائل وغايات في نفس الوقت ، فان الاهداف الرئيسية لثورة ماو في ضوء ماحاول النظام اقامته منذ سنة ١٩٤٩ تتلخص في :

١ ــ اعادة تنظيم الهيكل الاجتماعي الصيني

لانشاء نظام جديد للسلطة ، هيئات جديدة ، مهام جديدة ، وهيراركية اجتماعية وسياسية جديدة تتمشى مع ما يراه الحزب الشيوعي الصيني .

٢ ـ اعادة توجيه القيم الاجتماعية وتماذج التفكير عن طريق عملية مستمرة من التوعية ، واعادة التعليم والتثقيف لخلق قيم ماركسية.

٣ ـ التعبئة الاجتماعية لخلق التلازم بين الدولة والمجتمع فى نظام سياسي جديد « ديكتاتورية الشعب الديموقراطية » .

٤ ـ تحويل الولاء والارتباطات من الجماعات الاولية التقليدية (خاصة تضامن الاسرة) الى الدولة القومية والحزب وعلاقات العمل الجديدة .

٥ ـ تكوين تميز جديد على المستوى القومي والشخصي على ضوء « الروح » البروليتارية »

٦ ـ تحسين الخبرة عن طريق تبنى أساليب تقليدية وحديثة .

٧ ـ تطبيق اشتراكية فى الاقتصاد لتحقيق التنمية السريعة بوسائل جماعية .

٨ ـ انشاء دولة حديثة قوية حرة من السيطرة الاجنبية الحقيقية او المتصورة .

وباختصار فان زعماء الحزب الشيوعي لايبدو انهم اتخذوا الماركسية لحد ذاتها ، ولا لأنهم مدفوعين السلطة وحدها . ويبدو ان ثورة ماو والسعى لبناء الامة نشأت من حاجات الصين الحديثة .

ويلاحظ انه منذ سنة ١٩٥٣ نظر ماو الى الثورة الشيوعية الصينية على انها تختلف عن النموذج اليولشفي لسببين أساسيين :

الاول : ان ثورة الصين بها عامل العداء للاستعمار الذى عانت منه الصين لاكثر من قرن ، وهو الامر الذى لم يوجد فى الثورة الروسية .

والثاني : انتقاد ماو لاتجاه اعادة النظر فى الماركسية (revisionism) فى الاتحاد السوفييتي منذ لينين ، ورغبته فى ابعاد هذه الروح عن دولته .

مع انه ، كما يوضح المؤلف ، لايوجد هناك اختلافات كبيرة بين اهداف ماو الصين واهداف الاتحاد السوفييتي ـ فكل منهما يهدف لاقامة مجتمع قوى منتعش ومتساو عن طريق وسائل جماعية وفى ظل سيطرة الدولة والحزب . والاختلافات بينهما قد يفسرها الاختلاف فى مراحل التنمية ، وبالتالي فكل منهما تواجهه مشاكل اقتصادية وجيوبولوتيكية مختلفة . هذا بالاضافة الى وجهة نظر ماو المختلفة عن الطبيعة البشرية ، وما يمكن عمله لجعلها متناسبة مع الهدف الضخم لنشر المدنية . فمن الواضح ان الاتفاق على اهداف الثورة لايعني اتفاقا على الوسائل المحددة لتحقيقها . وهذا صحيح بالنسبة للعلاقات بين الصين الشيوعية والاتحاد السوفييتي ، والعلاقات بين زعماء الحزب انفسهم .

ثم ينتقل المؤلف فى **الفصل السادس** الى توضيح الايديولوجية فى ابعاد جديدة . فيوضح ان ايديولوجية النظام الشيوعي الصيني صعبة التعريف ، ليس فقط لان مضمونها واسع ، ولكن لانها ايضا فى التطبيق مرتبطة بشدة بمشاكل السلطة السياسية والتنظيم والزعامة والسياسة ، والاخلاقيات الاجتماعية . فهي فى نفس الوقت مصدر المعنويات والاخلاقيات والسلطة ، واساس النظام الاجتماعي والبرنامج السياسي . فالتفرقة بين المعنويات والسياسة ، او بين الكنيسة والدولة كما هي معروفة فى الغرب ، تعتبر اجنبية او غريبة على التقليد الصيني ; ففي ظل النظام الشيوعي فى الصين ، كما كان الوضع فى الماضي ، فان المعنويات والسلطة لاتفترقان كما لو كانت

الكنيسة والدولة واحدا . ففي الصين الامبراطورية سيطرت الكونفوشية في كل من الدولة والمجتمع ، واليوم فان الايديولوجية الشيوعية كما يفسرها ماو تقوم بنفس التأثير . وكما كان الحال قديما فان النظام لايجوز انتقاده مثله في ذلك مثل الاسر الحاكمة في عهد الصين الامبراطورية ، ولا تتحدى سلطته مادام يعمل وفقا للايديولوجية الرسمية . واساس مشروعية زعامة الحزب الشيوعي هي البرنامج الثوري للحزب الذي ينادي بانه سيأتي بالقوة والرخاء للامة الصينية . ولكن يلاحظ المؤلف انه منذ سنة ١٩٦٢ فان افكار ماو تذكر على انها السلطة الاسمى . وربما يكون السبب في هذا محاولة الرد على بعض زعماء الحزب الذين بداوا ينادون بالطريق الراسمالي .

ولتحقيق اهداف الحزب السابق الاشارة اليها اخذ الشيوعيون الصينيون على عاتقهم ايجاد حوار بين الزعامة والجماهير بغرض تعبئتها واشراكها في الحياة الاجتماعية والسياسية . ويوضح المؤلف ان تنظيم الجماهير له اهمية خاصة لتحقيق الهدف ، وهو يقع على مسئولية الكادر وزعماء الحزب ، وعليه فان تدريب وتعليم الكوادر يجب ان « يحتل المكان الاول في البرنامج التعليمي العام » . والزعامة والمسئولية تاتي معها بالحاجة الى النظام . فزعماء الحزب والكادر يتوقع منهم ان يكونوا اشداء مع انفسهم كما هم مع الاخرين . ويشير المؤلف الى ان ماو في تنفيذ السياسة القومية معروف بانه صارم مع نفسه ومع عائلته والمقربين اليه . فابنه An-Ying قتل اثناء الحرب الكورية . والثورة الثقافية تمدنا بامثلة عن رغبة ماو في ابعاد اكثر المقربين اليه عندما لاتتفق تصرفاتهم مع آرائه في « المجتمع الصالح » وطريقة الوصول اليه .

ويتعرض المؤلف لدور الايديولوجية في عملية التحول الاجتماعي والبناء . فمع ان الاهداف التي وضعها الحزب جاءت بتوجيه عام للدولة باكملها ، الا ان الحزب مازال محتاجا لايجاد اتفاق على طرق تحقيق هذه الاهداف . وكذلك فهو محتاج لتنظيم فعال لتحقيق الاستقرار والتناسق ، وايجاد الاساس اللازم للعمل . وقد مثلت الايديولوجية روح النظام كله بينما مثل التنظيم جسده . والنظام كله يقوم على السلطة النابعة من نواة مركزية لعمل السياسة في اعلى هيراركية الحزب ، وتصل الى الجماهير عن طريق اجهزة التوجيه في الحزب وكوادره وكوادر الدولة واجهزتها .

وايديولوجية الصين الشيوعية هي في نفس الوقت مصدر ومشرع المعنوية والسلطة . وهي في هذا تشبه الكونفوشية التي حلت محلها . ومع أن مضمون ايديولوجية الصين تغير ، الا ان هذا لا يعني بالضرورة ان دورها قد تغير . فهناك استمرار بين الكونفوشية والشيوعية كايديولوجية . ويوضح المؤلف الوظائف الرئيسية للايديولوجية في الصين :

١ ـ تقديم أمل للملايين من الصينيين الموجودين الذين عاصروا عشرات السنين من الفقر والحرب والمرض والجوع والضياع . فالايديولوجية تعد بتحقيق السلام والرخاء للامة بعد القضاء على قوى « الشر الداخلية والخارجية » .

٢ ـ تقدم الإيديولوجية للنظام الشيوعي الصيني اطارا ثقافيا جديدا لتفسير عملية التغيير التاريخي ، اي تقدم نظاما فلسفيا جديدا

والنظام يقوم على ان الفكر الانسانى مقسم الى مدرستين : احدهما ميتافيزيقية والاخرى دياكتيكية او جدلية . ويعتبر ماو الفلسفة الماركسية في المادية الجدلية اسمى من الاتجاه الاخر في محاولة تفسير التاريخ . وهو في هذا يتفق مع الزعماء الروس ، وهذا الاتجاه يؤدى منطقيا الى تفهم التطبيق الذى يعتبر عنصرا اساسيا آخر في الايدلوجية الرسمية للحزب الشيوعى . فالمعرفة غير منفصلة عن التطبيق والاخيرة وسيلة للاولى . فمن اهم افكار ماو « لتعرف يجب ان تعمل » وبهذا النظام الجديد للمعرفة ، الجدلي في مظهره والموجه نحو التطبيق ، فان الايديولوجية الماوية يمكنها ان تنادى بتفوقها على الميراث الفلسفي الصيني بما فيه الكونفوشية نفسها .

٣ ـ الايديولوجية في الصين الشيوعية تقدم مجموعة اهداف ومؤسسات وبرامج ثورية . وقد سبق ان ذكرنا ان هذه الاهداف الثورية هي مصدر مشروعية الحزب . كما ان الماركسية ـ اللينينية امدت الصين الشيوعية بالاساس النظرى للمؤسسات التى انشأها الشيوعيون الصينيون والدولة الجديدة يتزعمها الحزب الشيوعي وتقوم على جبهة متحدة لاربع طبقات هي (العمال ، الفلاحون ، البورجوازية الصغيرة في المدن والبورجوازية القديمة) . والغاء الملكية الخاصة لوسائل الانتاج كان اهم تغيير جاء به الشيوعيون ، ولكن بالاضافة الى هذا ادخلت العديد من التغييرات . والايدلوجية اسمى من التنظيم ، بدليل انه في اثناء الثورة الثقافية اوقفت التنظيمات المنصوص عليها في الدستور ونفس المثل بالنسبة للحزب . ودور الايديولوجية يحجب القانون نفسه . والقوانين والمراسيم الخاصة بالنظام لها جذورها في المبادىء الايديولوجية ، وقد اعطيت القيادة للسياسة ، واخضعت المصالح الخاصة للمصالح العامة ، وبالتالي فان آراء المنادين « باعادة النظر (revisionism) التى تطالب بحوافز شخصية اكبر ، وتقليل التقشف الاقتصادى وتقليل الضغط الايديولوجي قد انتقدت ، وهاجمها الماويون سنة ١٩٦٦ ، فهى تعطى القيادة للاقتصاد لا للسياسة ويؤكد المؤلف ان معنى اعطاء القيادة للسياسة يتفوق على الاعتبارات الاقتصادية الخالصة والمصالح الخاصة .

٤ ـ الايديولوجية تمد المجتمع الصينى بمجموعة جديدة من القيم المعنوية الاساسية التى بموجبها يقوم الافراد والجماعة ككل بالحكم على كافة الافكار والتصرفات . ونظام القيم الجديدة هذا في قلب ما يسميه ماو « الثقافة الجديدة » او « الثقافة البروليتارية » التى حلت محل « الثقافة الاستعمارية » و « شبه الاقطاع » .

واهم قيم « الثقافة الجديدة » هى : القومية والعلمية والشعبية . كما ان الايديولوجية تركز على وجه الخصوص على روح التضحية الذاتية . وافكار ماوتسى تونج التى حجبت الماركسية ـ اللينينية واقعيا في الصحف الصينية في الستينات ، اشير اليها على انها قنبلة ذرية روحية » (Spiritual A-Bomb) .

ويوضح المؤلف ثلاث وسائل رئيسية لبث هذه القيم **اولها** : التأكيد على سمو المادية الجدلية على الفلسفات الميتافيزيقية لكل من الغرب والصين التقليدية بحيث يمكن ان تزدهر « الثقافة الجديدة » القائمة على المادية الجدلية وتمحى كافة آثار الثقافة الجديدة . **وثانيها** : مجهودات تعليم الجماهير وتدعيم الترشيد . **وثالثها** : التركيز على صراع الطبقات الذى اعتبر مفهوما موحدا وقد حل محل التركيز الكونفوشي على التناسق والتكيف المتبادل .

فالشيوعيون الصينيون يؤمنون بأن التقدم ينتج من عملية جدلية للوحدة والتصارع ثم الوحدة ثانية . والصراع الطبقي نظر اليه على انه علاج لكافة الاتجاهات التي يعارضها النظام (ويلاحظ في هذا المجال ان المؤلف عاد من جديد الى التوسع في تحليل الصراع الطبقي الامر الذى سبق ان بحثه تحت عنوان مستقل) .

٥ ـ الايديولوجية تقدم مجموعة مفاهيم وتعبيرات وافكار عن طريقها يفسر الافراد العالم حولهم ويتصلون مع بعضهم البعض . فهي تعمل على توحيد تفكير الحزب والجماهير بانشاء لغة موحدة لمناقشة الاهداف القومية والوسيلة الرئيسية في هذا المجال هي الصحافة الصينية التي لا يقتصر دورها على الدعاية وبث العقيدة ، بل تقوم ايضا بالاتصال السياسي الواسع . وعملية الاتصال السياسي معروفة في الصين « بالعمل الايديولوجي » ويشير المؤلف الى كيف أن الحزب استطاع بفاعلية ان يحول سلبية الفلاحين الى تأييد ايجابي للنظام الشيوعي اثناء الحرب الاهلية . واحد اسس النجاح الرئيسية للحزب هي نظام اتصاله بالجماهير . والحزب يحرص على الا تقتصر الكوادر فيه على تكريس مجهودها لاهداف الحزب في خدمة الجماهير بل يجب ان تندمج مع الجماهير في روح تضامن ، وتقودهم في تحقيق برنامج الحزب . واعتبر ماو « الخط الجماهيري » هذا وسيلة اساسية في زيادة الانتاجية .

٦ ـ الايديولوجية تقدم مجموعة ادوات منهجية للتحليل الجدلي . ولعل اهم ماتقدمه الايديولوجية الماوية هو « واحد ينقسم لاثنين » وبموجب التفسير الرسمي للحزب الصيني يعني هذا المبدأ انه يجب النظر لاى شخص ، أو لاى عمل من جهتين : يفحص المظاهر الحسنة والناقص ، ويستخدم هذا في الصين كأسلوب للنقد الذاتي .

• • •

الايديولوجية والتطبيق منذ سنة ١٩٤٩ : ـ

ينتقل المؤلف في الباب الثالث والاخير الى بحث الايديولوجية والتطبيق في الصين منذ سنة ١٩٤٩ ، اى منذ نجاح الثورة الشيوعية فيها . فيوضح ان الشيوعيين عندما انشأوا نظامهم سنة ١٩٤٩ واجهتهم عدة مشاكل مباشرة في كافة اوجه السياسة الحكومية مع الحاجة لاتخاذ قرارات حول هيكل ودور الحكومة والحزب ، واعادة بناء وتنمية الاقتصاد وتحديد خطط عامة ، وتطوير سياسة خارجية مناسبة ونظام دفاع ، وخلق مجتمع جديد . ومع ان المثاليات الشيوعية كانت متعمقة في كافة زعماء الحزب الا ان تطبيقها تطلب النظر الى ابعاد جديدة مختلفة . ويبين المؤلف ان اتساع نطاق السياسات الممكنة التطبيق ، والافضليات الشخصية التي يعكس تحقيقها تجارب مختلفة وتفسير المثاليات والمستويات التي تحددها الايديولوجية الشيوعية ، جعلت من الصعوبة بمكان ايجاد اتفاق على السياسة يتمشى مع الاتفاق على الاهداف . وعليه فقد ظهرت في الخمسينات عدة مجادلات اساسية حول السياسة ، يستعرضها المؤلف بالاشارة الى الحرب الكورية والسياسة العسكرية والسياسة الخارجية ، وبعض المسائل المهمة الاخرى التي لا يتسع المجال للتعرض لها بالتفصيل .

وفي ختام بحثه يلخص المؤلف اهم الافكار والآراء التي وصل اليها خلال تحليله الطويل . وهو يشير الى ان الماويين يؤكدون ان فكر ماو يمثل « ميكروسكوبا وتلسكوبا » لاهدافهم

الثورية. وانه الوسيلة لتحليل مشاكل الحاضر واعداد السبيل للمستقبل العظيم ..

ويعنينا من الختام نظرة المؤلف لمستقبل الايديولوجية في الصين ، وفي هذا يبين ان توعية الجماهير للثورة وقلب الطبقة الحاكمة لخلق نظام بروليتارى تختلف عن تخليد روح هذه الثورة وامكانية التحكم فيها . وقد عمل ماو بازدياد حتى سنة ١٩٦٨ على الاتجاه الى الشباب كحاملي الروح الثورية الحقيقية. ولكن هناك مما لا شك فيه اختلافات نوعية بين جيل ماو والاجيال الشابة .

ويوضح المؤلف انه بنهاية الستينات قدر ان ٤٠٪ من سكان الصين أقل من ١٧ عاما . وهؤلاء الشباب والامة باكملها تعرضوا لاكبر حملة للتوعية والبث العقائدي عرفها التاريخ البشرى . وبث الثورية في الشباب جاءت بثمارها في المرحلة الاولى للثورة الثقافية حينما قاموا باعمال عنيفة ومدمرة بلا قائدة ، ولكن اخضاعهم سنة ١٩٦٨ لا بد وانه قد جاء ، كما يقول المؤلف ، بانتشار البلبلة بين الشباب ، وربما عدم الرضاء ايضا. وماو يتحمل المسئولية الكبرى في خلق هذه الثورية في الشباب لم اخضاعها وقهرها . ولكن مستقبل الصين كما يقول المؤلف يتوقف على هؤلاء الشباب ، وان المستقبل هو الذى سيحكم على ما اذا كان اخضاع الحرس الاحمر سيترك ذخيرة من السخرية عن اساليب واهداف ثورة ماو ، او ان فكر ماو سيستمر من بعده . وليس من المؤكد ، كما يقول المؤلف ، ان خلفاء ماو المباشرين — الذين ليس لهم تاريخه الثورى ولاجاذبية شخصيته يمكنهم ان يحافظوا على كثافة التوعية الايديولوجية التى ميزت مجهودات ماو في تعبئة الصين من اجل المهمة الضخمة لنشر المدنية في الامة الصينية — ولكن يرى المؤلف ان تقليد الزعامة الايديولوجية لن يهجر حيث انه موروث من الصين القديمة واستمر لنحو ٢٠٠٠ عام .

ويختم المؤلف كتابه بالقول بان الشيوعية الصينية ، بتطبيقها للايديولوجية على ظروف ملموسة ، وباستخدام التجربة لاثراء الايديولوجية وازدهارها ، فانها ستستمر على ما يبدو ، وان امكانية هذا تعتمد على هذه العملية التى لا تكف عن القيام بالتجديد الذاتى .

• • •

ويعد فهذا الكتاب يمثل جهدا كبيرا للمؤلف في تقديم عمل علمى استطاع ان يسهم في الاجابة على السؤال الذى يشغل الكثيرين عن كيف استطاعت الزعامة الصينية في ظرف سنوات قليلة ان تغير المجتمع الصيني وذلك بتركيزه على ايديولوجيتها الثورية .

والمؤلف كان موضوعيا وطمباق تحليله ، فلم يتحيز لاى جانب او لاية ايديولوجية ، بل قام بعرض الحقائق وتحليلها ، وغنى عن القول ان الكتاب دسم مليء بالمعلومات المترابطة والتحليل الذى يتطلب جهدا كبيرا في القراءة والتتبع . ويبدو ان معرفة المؤلف باللغتين الانجليزية والصينية مكنته من دراسة الكثير من الوثائق ، ومعرفة كثير من التعبيرات المتعلقة بالايديولوجية الصينية التى ما كان ليستطيع ان يفهمها لولا معرفته باللغة الصينية .

ومع القيمة العلمية لهذا الكتاب الا ان هناك بعض الانتقادات الشكلية والموضوعية . واول ما يؤخذ على المؤلف هو انه في تعريفه للمفاهيم في معناها المجرد — كالايدلوجية مثلا — اعتمد على آراء البعض من الكتاب الغربيين الثانويين

الذين عرفوها من وجهة نظر غربية ، وبالتالي قصروا تطبيقها على الاوضاع الغربية بينما هنالك الكثير من المصادر الغربية ايضا لمثل هذه التعاريف التي اصبحت مستقرة ومتعارف عليها ... والتي تعالجها كظواهر عالمية ، ومع ذلك لم يتعرض لها المؤلف . ومن هنا انتهى المؤلف الى ان الايديولوجية الصينية تختلف عن مثيلاتها في الغرب ـ كما يوضح في ختام بحثه ـ لانها لا تمثل المصلحة الخاصة لاية مجموعة معينة ، ولكن المفروض انها تمثل ينبوع الحكمة للمجتمع باكمله . وفاته ان هذا هو نفس الدور الذي تلعبه الايديولوجية في الدول النامية بصفة عامة. فمثلا احد التعاريف الاكثر استقرارا للايديولوجية هو انها تمثل مجموعة المبادىء والافكار التي تنادي بها الطليعة او الصفوة في مجتمع ما عن هذا المجتمع حاضره ومستقبله والايديولوجية تتضمن مجموعة من الافكار والمبادىء وبرنامجا للعمل على تطبيقها .. والمؤلف وان كان قد افاض في تحليل الايديولوجية في شقها الاول ، الا انه لم يعالج بنفس الاهمية شقها الثاني .

ومن الملاحظات الاخرى ان المؤلف لم يهتم اطلاقا بالدول النامية لا في المقارنة بين الوضع في الصين وبينها ، ولا في توضيح احد الاركان الرئيسية في الايديولوجية الصينية في ابعادها الخارجية الذي يهدف الى جعل الصين نموذجا للتنمية للدول في العالم الثالث ، وزعيما لمعسكر يضمها في مواجهة الاتحاد السوفييتي .

ومع ان من اكثر تحليلات المؤلف تشويقا هو تحليله للثورة الصينية في ضوء مراحلها المختلفة (وهي مراحل ما قبل الانطلاق ، والحمى ، والازمة ثم النقاهة) التي وان كان قد استعار المراحل في شكلها المجرد من فكر آخر ، الا انه بتطبيقه لها على الصين اعطى تشويقا كبيرا للقارىء من ابعاد الثورة الصينية. ولكن مع عمق تحليله في الثورة الصينية التي من اهم دوافعها الاستياء من الاستعمار مع تدهور القيم الاجتماعية القائمة ، لم يشر المؤلف ، ولا مجرد اشارة الى الثورات القومية في الدول النامية ، والتي تتشابه مع هذه في نفس الاساس ، اي الدوافع ، وان اختلفت معها في المضمون ، فامثلته في الثورة والمقارنة كانت قاصرة على بعض الدول الغربية مع الاشارة الى الاتحاد السوفييتي وقد اعتبرها جميعا مختلفة عن النموذج الصيني ، لانها جميعا لم تكن مستعمرة بل كانت نفسها تمارس الاستعمار . من ناحية اخرى يلاحظ ان من اكثر الموضوعات تشويقا هو المقارنة بين الايديولوجية حديثا والايديولوجية قديما ، أو بين افكار ماوتسي تونغ والكونفوشية ... ولكن يلاحظ في هذا الشان ان الكثير من هذه الافكار جاءت من قبل في كتاب Chinese Village in Early Communist Transition الذي ظهر سنة ١٩٥٩ ومؤلفه C.K.A. Yang ونشرته مطبعة MIT في كمبردج ، مسشوستس في الولايات المتحدة الامريكية . ويبدو ان المؤلف تاثر بهذا الكتاب ، وان كان لم يعطه حقه ولم يشر اليه في الهامش بل اكتفى بذكره في قائمة المراجع في آخر الكتاب .

ومما يمكن ان يوجه للمؤلف من انتقادات هو انه قد اغفل تماما النواحي الاجتماعية وأثرها في الايديولوجية وفي الزعامة . فلم يوضح مكان الثوريين الصينيين مثل ماو وأسلافه وغيره من الزعماء في الهرم الاجتماعي الصيني . صحيح انه ذكر انهم من المثقفين لكنه لم يذكر انتماءاتهم الطبقية الاصلية التي كان لها بلا شك آثارها على اتجاهاتهم الثورية.

كما اغفل المؤلف تحليل زعامة ماو وطبيعتها، فقد ركز على فكره ولكن ما هي شخصية ماو التى كانت وراء هذا الفكر ؟ فمما لا شك فيه ان ماو ينتمي الى قائمة الزعامة الروحية الجاذبة المعروفة باسم Charismatic Leadership ولكن المؤلف فى كل كتابه لم يشر اليها ولم يحللها كظاهرة تستحق الدراسة ، والمرة الوحيدة التى ذكر فيها هذه الكلمة كانت فى ختام البحث حيث قال ان خلفاء ماو ليس لهم بالضرورة تجربة الثورة ولا زعامته الروحية الجاذبة ، وقد اغفل تحليله هذه الزعامة كلية فى بحثه .

من ناحية اخرى لم يعط فكرة واضحة عن مستقبل الايديولوجية الصينية واتجاهاتها من خلال الزعامة فى الصين . فلم يبين رؤيته لخلافة ماو ، وقد اشار عرضا الى ان لين بياو يعتبر وريثه المرتقب ولكن لين بياو وكما نعرفه ابعد تماما عن مسرح السياسة ثم مات مؤخرا فما هى الاتجاهات الاخرى القائمة من خلال الزعامة فى الصين .

بالاضافة الى ما سبق ذكره من انتقادات وتقييم يلاحظ ان المؤلف لم يعالج باى عمق اثر الايديولوجية على السياسة الخارجية للصين . فلم يتعرض مثلا ولا حتى بمجرد الاشارة الى تأثيرها على البانيا التى تعتبر أهم حليفة للصين ، والتى اتبعت خط الصين وانشقت عن زعامة الاتحاد السوفييتي ، كما لم يتعرض لدول العالم الثالث ولم يشر اطلاقا الى رؤيتها لافريقيا او امريكا اللاتينية ـ خاصة كوبا ـ كما لم يشر الى الهند . والمؤلف وان كان قد اشار الى ان الصين اختلفت مع الاتحاد السوفييتي حول مفهوم التعايش السلمي الذى تفهمته الصين على انه تعايش مع دول المعسكر الاشتراكي ، وتقبل للتعايش السلمي مع دول العالم الثالث غير المنحازة وفي الدرجة الثالثة امكانية للتعايش مع الدول البورجوازية التى لم تعد تمارس الاستعمار ، الا انه لم يشر مثلا الى ان المؤتمر التاسع للحزب الشيوعى الصينى في ابريل سنة ١٩٦٩ ـ الذى سبق ان اشار اليه فى مواضع اخرى ـ قد أكد اكثر من مرة على التعايش السلمى للصين مع غيرها من النظم ، حتى الرجعية منها ، وعدم التدخل فى شئونها الداخلية . الامر الذى يعتبر تغييرا كبيرا فى الايديولوجية الصينية فى ابعادها الخارجية التى كانت تركز اساسا على الثورية وعدم قبول المساومة أو التعايش مع النظم الرجعية ، فلم يتعرض المفكر الى هذا التغيير الذى خرجت به الصين من الثورة الثقافية ، والذى اعتبره الزعماء الصينيون تغييرا فى التكتيك وليس فى الاستراتيجية ، ولكنه على اى حال تغيير ايديولوجى يجدر بحثه ، ولم يتعرض المؤلف الى الانتكاسة التى عانتها الصين ، خاصة في افريقيا ، فى مرحلة الثورة الثقافية وما قبلها مباشرة الامر الذى اثر على دبلوماسيتها وصورتها في العالم ودفعها لهذا التغيير الذى يعتبر جذريا . وربما كان تحليل المؤلف عن الثورة فى مرحلة النقاهة ذا فائدة لو طبقها على السياسة الخارجية . كما لم يشر المؤلف اطلاقا الى اثر ايديولوجية الصين الثورية فى عدم انضمامها للامم المتحدة واثر التغيير الذى بدا منذ اوائل ١٩٦٩ على صورتها وعلى قبولها فى الامم المتحدة الذى تم منذ عامين .

ومن الملاحظات العامة ان المؤلف في كثير من الاحيان اشار الى تنظيمات واحداث تاريخية فى الصين دون ان يعرفها، ولو حتى فى الهامش، ولم يقتصر هذا على ما درجت معرفته ، مثل الكومينتانج والكونفوشية بل تعداه الى الاحداث والمفاهيم التى لايعرفها سوى المتخصص فى

الشئون الصينية ، مثل **حركة يتان او حركة المالة زهرة والتاوية** وغيرها ، بل انه في بعض الاحيان اشار الى تغييرات بالصينية ولم يعرف معناها بالانجليزية .

واخيرا وليس آخرا فان من الملاحظات العامة ايضا ان المفكر كان يفقد حماسه في التحليل كلما قربنا لنهاية الكتاب . واكثر ابوابه تشويقا كان الثاني ـ وهو الخاص بالابعاد الايديولوجية ، ثم الاول وهو الخاص بالابعاد التاريخية ، ثم الثالث وهو الخاص بالايديولوجية والتطبيق منذ سنة ١٩٤٩ ، الامر الذى يجعل القارىء يتساءل عن حكمة المؤلف من افراد نصف عدد فصوله للباب الاخير مع تكرار افكاره من فصل لآخر وتكرار ما سبق أن تعرض له ، خاصة في الباب الثاني. ربما يكون السبب في عدم تشويق الباب الاخير هو انه ركز فيه على موضوعات اصبحت دارجة خاصة الثورة الثقافية التى افرد لها وحدها اربع فصول متكررة تقريبا وكان من الممكن دمجها جميعا في فصل واحد او اثنين على الاكثر بدون أن يتأثر الموضوع .

واخيرا فان هذه الانتقادات لا تؤثر على هذا العمل الضخم والمساهمة العلمية التى قدمها المؤلف .

* * *

من الكتب الجديدة

كتب وصلت الى ادارة المجلة ، وسوف نعرض لها بالتحليل في الاعداد القادمة

(1) Beals' Alan R., George and Louise Spindler, **Culture in Process**, Second Edition, Holt, Rinehart and Winston, 1973.

(2) Bell, Colin and Howard Newby, **Community Studies, An introduction to the sociology of the local community**, George Allen & Unwin Ltd., 1971.

(3) Cullingworth, J. B. **Problems of an Urban Society, Vol. 1. The Social Framework of Planning**, George Allen & Unwin Ltd. 1972.

(4) Kanfer, Frederick H. and Phillips, Jeanne S., Learning Foundations **of Behaviour Therapy**, John Wiley & Sons, Inc., 1970.

(5) Popper, K. R., The Open Society and Its Enemies, 2 Vols., Routledge & Kegan Paul, 1969.

* * *